



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
DOUTORADO EM DESENVOLVIMENTO E MEIO AMBIENTE
DA ASSOCIAÇÃO PLENA EM REDE DAS INSTITUIÇÕES



Doutorado em Desenvolvimento
e Meio Ambiente

Associação Plena
em Rede



ANDREA MARIA SARMENTO MENEZES

A CULTURA DA CATÁSTROFE AMBIENTAL

SÃO CRISTÓVÃO

2018

ANDREA MARIA SARMENTO MENEZES

A CULTURA DA CATÁSTROFE AMBIENTAL

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio
Ambiente da Universidade Federal de Sergipe.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Antônio Menezes

SÃO CRISTÓVÃO

2018

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

M543c Menezes, Andrea Maria Sarmiento.
A cultura da catástrofe ambiental / Andrea Maria Sarmiento
Menezes; orientador Antônio Menezes. – São Cristóvão, 2018.
140 f.: il.

Tese (Doutorado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) –
Universidade Federal de Sergipe, 2018.

1. Meio ambiente. 2. Desastres. 3. Filme cinematográfico. 4.
Emoções. I. Menezes, Antônio, orient. II. Título.

CDU 504:791.43

ANDREA MARIA SARMENTO MENEZES

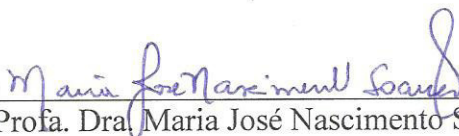
A CULTURA DA CATÁSTROFE AMBIENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Sergipe como requisito para obtenção do título de Doutora em Desenvolvimento e Meio Ambiente.

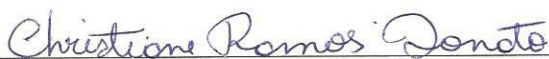
Aprovada em 28 de fevereiro de 2018.



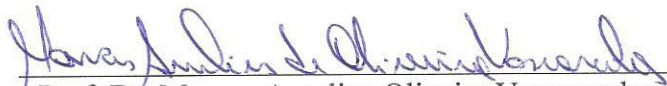
Prof. Dr. Antônio Menezes
Universidade Federal de Sergipe
Orientador



Profa. Dra. Maria José Nascimento Soares
Universidade Federal de Sergipe
Examinador Interno



Profa. Dra. Christiane Ramos Donato
Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Sergipe
Examinador Externo ao Programa



Prof. Dr. Marcus Aurelius Oliveira Vasconcelos
Instituto Federal de Sergipe
Examinador Externo



Profa. Dra. Carla Taciane Figueiredo
Universidade Federal de Alagoas
Examinador Externo

É concedido ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente (PRODEMA) da Universidade Federal de Sergipe (UFS) responsável pelo Doutorado em Desenvolvimento e Meio Ambiente permissão para disponibilizar, reproduzir cópia desta Tese e emprestar ou vender tais cópias.



Andréa Maria Sarmiento Menezes
Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento e Meio Ambiente - PRODEMA
Universidade Federal de Sergipe - UFS



Professor Dr. Antônio Menezes - Orientador
Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento e Meio Ambiente - PRODEMA
Universidade Federal de Sergipe - UFS

Este exemplar corresponde à versão final da Tese de Doutorado em Desenvolvimento e Meio Ambiente concluído no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente (PRODEMA) da Universidade Federal de Sergipe (UFS).



Professor Dr. Antônio Menezes - Orientador
Programa de Pós-Graduação em
Desenvolvimento e Meio Ambiente - PRODEMA
Universidade Federal de Sergipe - UFS

Dedico este trabalho aos pequenos grandes
homens Lucas e Rodrigo. Amores sem fim...

AGRADECIMENTOS

Como ser social, a mulher sempre tem muitas ocupações. E, para a conclusão de uma pesquisa de doutoramento, a dedicação é tempo de entrega e distanciamento de muitas destas. Do trabalho à família, os acordos e arranjos pessoais, além do apoio de outras pessoas, foram fundamentais neste processo. Esse é o espaço que uso para agradecer aos que de forma direta ou indireta participaram desta obra.

Aos meus filhos, Rodrigo e Lucas, agradeço por continuarem suas lindas vivências sem, em alguns momentos, a minha presença.

Ao meu esposo Ricardo, pela parceria e companheirismo na condução das atividades de casa e com nossos filhos.

À minha mãe Helena, irmã Alba e demais familiares pelo amor e ajuda aos pequenos nos momentos em que não pude atendê-los.

Aos amigos e colegas da PROAD/UFS pelo incentivo e apoio. A todos, indistintamente, meu agradecimento especial.

À Universidade Federal de Sergipe, não apenas como local de trabalho, mas como ambiente que estimula o crescimento educacional e pessoal, seja por intermédio das políticas de capacitação, seja pelas pessoas que fazem parte de seu corpo administrativo, docente e discente.

A todos os professores da Rede PRODEMA, em especial, aos do PRODEMA/UFS, pelo compartilhamento de suas experiências e conhecimentos.

Ao meu orientador, Professor Dr. Antônio Menezes, a quem admiro profundamente como profissional e ser. Agradeço imensamente ao Universo pelo encontro que tivemos em 2011 e por continuarmos juntos no mestrado e no doutorado. Uma parceria intelectual com marcas profundas em minha existência. OBRIGADA!!!!

Aos parceiros e amigos do Grupo Seminalis, Carminha, Najó, Eduardo, Heraldo, Carla, Karol, Cristiane, Darkson, agradeço por ter conhecido cada um. Partilhamos não somente nossas pesquisas, mas nossas vidas. Que a alegria dos encontros seja sempre nossas companheiras. É sempre momento de festa estar com vocês.

Aos amigos e colegas de formação do doutorado, Roseane, Andréa Freire, Roberto e demais. Agradeço os períodos de reflexão, partilha de conhecimento e momentos descontraídos.

Aos amigos de longa data, Adelaide, Renilson, Gil, Givaldo, Gleise e Damião, um agradecimento especial. Foi ao lado de vocês que percebi a importância da busca do conhecimento e do crescimento profissional. Um abraço carinhoso em todos!

*A projeção é um processo universal e
multiforme. As nossas necessidades,
aspirações, desejos, obsessões, receios,
projectam-se, não só no vácuo em sonhos e
imaginação, mas também sobre todas as
coisas e todos os seres.*

Edgar Morin

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo a cultura da catástrofe ambiental. Trata-se da análise dos efeitos que os *filmes-desastres* exercem nas pessoas considerando as interações sociais ocorridas entre os espectadores de narrativas fílmicas de catástrofes ambientais, quanto ao medo e a insegurança ante as possibilidades de extinção planetária (parcial ou total). A abordagem da pesquisa respalda-se no construcionismo social. O método da pesquisa adotado foi o relacional do tipo descritivo-interpretativo. Participaram deste estudo oitenta e um indivíduos com idades entre seis e sessenta e cinco anos de diferentes escolaridade e sexo. Utilizou-se o dispositivo grupal, tendo como foco as emoções e sentimentos manifestados nas experiências fílmicas com os *filmes-desastre* (1992-2015). Os principais instrumentos de coleta de dados foram as conversas informais, diário de campo, observação direta e registro em áudio das interações ocorridas entre os participantes. Os resultados explicitam que os participantes demonstraram interagir de maneira ativa, não escapista, com os quadros ou cenas fílmicas, compostas com maior apelo da linguagem catastrófica. A experiência fílmica, na recepção e audiência de filmes-catástrofe, produz efeitos específicos sobre a conduta dos participantes. Destacam-se cinco efeitos: (a) gera reação emotiva; (b) produz percepção consciente; (c) elicia comunicação direta unilateral por contato físico; (d) produz disposição empática; (e) gera, produz e elicia conteúdo simbólico. No entanto, observou-se que nem todos os participantes demonstraram reações típicas ao fenômeno da *micronarração referencial-emotiva*, a saber, *reação-susto*, seguida de *atos de fala*, *contato físico direto reflexo com outros participantes* e *reação-risível*. Percebeu-se que as diferentes reações aos produtos da indústria cinematográfica, no caso dos filmes-catástrofes, explicitam a *particularidade* e a *singularidade* da vida social prática, evitando assim, a abordagem universalista, na qual os atores sociais não refletem sobre o que fazem, quando fazem. Por outro lado, as dimensões simbólicas da cognição, quando não devidamente situadas no decorrer do debate sobre a experiência fílmica, produzem *efeito redutor* das operações mentais, elaboradas pelos próprios agentes a respeito dos *filmes-desastre*. Percebeu-se a circulação (ou indicação explícita), entre participantes da pesquisa, da necessidade de comentários em dois diferentes planos discursivos: (a) planos reativos (de sensibilidade sensorio-perceptiva) voltados à ativação e a saturação, nos quais a emoção e o sentimento predominam; (b) planos de ação (de base ativa) voltados à decisão de engajamento e participação direta ou indireta na busca de envolvimento com as questões pertinentes à natureza, ao homem e as possibilidades de extinção da vida no planeta. Concluímos que o medo e a insegurança de extinção planetária (parcial ou total), veiculados pelos *filmes-desastre* traz ao centro do debate as emoções e os sentimentos como parte indissociada das questões ambientais e da variedade de comportamentos observados nas práticas sociais contemporâneas.

Palavras-Chave: Catástrofe Ambiental. Experiência Fílmica. Emoções.

ABSTRACT

This research has as object of study the culture of environmental catastrophe. This is the analysis of the effects that disaster movies have on people, considering the social interactions between spectators of film narratives of environmental catastrophes, about fear and insecurity about the possibility of planetary extinction (partial or total). The research approach is based on social constructionism. The method of the research adopted was the relational of the descriptive-interpretative type. Eighty-one individuals aged between six and sixty-five years of different schooling and sex participated in this study. The group device is used, focusing on the emotions and feelings manifested in the film experiences with the disaster films (1992-2015). The main instruments of data collection were informal conversations, field diary, direct observation and audio recording of interactions among participants. The film experience, in the reception and audience of catastrophic films, produces specific effects on the conduct of the participants. Five effects are highlighted: (a) generates emotional reaction; (b) produces conscious awareness; (c) elicits unilateral direct communication through physical contact; (d) produces empathic disposition; (e) generates, produces and elicits symbolic content. However, it was observed that not all the participants demonstrated typical reactions to the phenomenon of referential-emotive micronarration, namely, fright reaction, followed by speech acts, direct reflex physical contact with other participants and laughing reaction. It was noticed that the different reactions to the products of the film industry, in the case of catastrophes, explain the particularity and the singularity of practical social life, thus avoiding the universalist approach in which social actors do not reflect on what they do, when they do. On the other hand, the symbolic dimensions of cognition, when not properly situated in the course of the debate on the filmic experience, produce a reduction effect of the mental operations, elaborated by the agents themselves with respect to the disaster films. The circulation (or explicit indication) among research participants of the need for comment on two different discursive plans was perceived: (a) reactive plans (of sensory-perceptive sensitivity) aimed at activation and saturation, in which emotion and the feeling predominates; (b) action plans (active base) focused on the decision to engage and participate directly or indirectly in the search for involvement with issues pertaining to nature, man and the possibilities of extinction of life on the planet. We conclude that the fear and insecurity of planetary extinction (partial or total), conveyed by the disaster films brings to the center of the debate the emotions and the feelings as an in separate part of the environmental issues and the variety of behaviors observed in contemporary social practices.

Keywords: Environmental Catastrophe. Film Experience. Emotions.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	MATERIAIS E MÉTODO	19
2.1	Construcionismo social: método e procedimentos de pesquisa.....	21
2.2	Etapa 1. Tratamento de referencial teórico-metodológico da pesquisa	22
2.3	Etapa 2. Pesquisa de Campo: coleta, análise e tratamento de informações.....	23
2.4	Etapa 3. Divulgação de Resultados e a Validação da Metodologia e das Conclusões.....	24
2.5	Critérios de escolha dos participantes	25
2.6	Sobre os Filmes Escolhidos.....	25
3	RESULTADOS E DISCUSSÃO	26
3.1	Ponto de Partida: a construção do objeto de pesquisa	26
3.2	Entre o Cinema e as Catástrofes Ambientais: os filmes-desastre	28
3.3	<i>A Cultura da catástrofe</i>: conceito, características e engendramentos	57
3.4	Categoria de Pesquisa 1. Modos de expressão do medo e insegurança	63
3.5	Efeitos dos Filmes-desastre: a experiência fílmica	72
3.6	Categoria II. Tipos de trocas comunicativas.....	76
4	CONCLUSÕES	81
	REFERÊNCIAS	85
	APÊNDICE A - DESIGN EPISTEMOLÓGICO E PLANO CONCEITUAL DA PESQUISA	99
	APÊNDICE B - FILMES SOBRE CATÁSTROFES AMBIENTAIS 2012-2015... ..	100

APÊNDICE C - DIÁRIO DE CAMPO	108
APÊNDICE D - CARACTERIZAÇÃO DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA	122
APÊNDICE E – LISTA DE LEITURAS COMPLEMENTARES	125

1 INTRODUÇÃO

A possibilidade de extinção do planeta em decorrência de catástrofes ambientais de largas proporções há muito produz efeitos variados no comportamento humano (PETERSON, 1993; DAVIS, 1998; BANKOFF, 2007; KINSELLA, 2010). Em diferentes épocas e sociedades, os indivíduos fizeram referências ao *fim do mundo*, inclusive, dando ao tema lugar de destaque nos mitos e lendas, cujas narrativas são transmitidas de geração a geração (TVERSKY; KAHNEMAN, 1974; WORSTER, 1988; DAVIS, 1998; STEINBERG, 2000; THOMAS, 2001). A relação direta com os fenômenos naturais, ontem e hoje, delineia-se entre complexidades: subsiste o caráter metafísico, transcendental e/ou religioso, *pari passu* às explicações filosóficas e científicas (DELUMEAU, 2009).

O medo, a insegurança e os esforços humanos para evitar, minimizar ou suprimir as catástrofes ambientais sempre estiveram presentes em contextos sócios históricos distintos (ALTHEIDE, 2002; 2010; BAUMAN, 2005; 2008; BECK, 2010). Além disso, o estudo sistemático de civilizações antigas, seu apogeu e declínio, constitui-se por debates diretos ou indiretos sobre catástrofes ambientais (LINNÉ, 1972; LEIBHARDT, 1988; DRUMMOND, 1991; PERLIN, 1992; SANTOS, 2007; PÁDUA, 2010), sejam por erupções vulcânicas, alagamentos, mudança de temperatura, escassez de água, pragas, epidemias, ameaças vindas do espaço sideral, como meteoros, por exemplo¹. A pesquisa científica, desde o início do século XX, tem se voltado à observação, registro, análise, descrição, prescrição e prevenção das catástrofes ambientais (KLANOVICZ, 2013).

As catástrofes ambientais são fenômenos complexos (MAFFRA; MAZZOLA, 2007; MARCELINO, 2008). Expressam-se pelas forças da natureza, porém, são, também, pelos homens condicionadas (SANTOS, 2007). Os desastres naturais mantêm estreitas relações com a ação antrópica, advinda do contato direto de seres humanos com a natureza, esgotando-se e até extinguindo-se. Com efeito, pode-se, ainda, resultar em desastres naturais, a densidade demográfica local, regional ou mundial que, em busca de satisfação de necessidades, produzem colapsos no equilíbrio ecológico planetário (NOY; NUALSRI, 2010; LOAYZA et

¹ É importante destacar que o estudo historiográfico predomina o interesse de pesquisa em torno das formas de governo e organização social, sistemas políticos, econômicos, artes, cultura etc. O estudo das guerras, conflitos e disputas de território (invasões, colonizações, escravidão, dentre outros) destacam-se pela presença determinante dos elementos da natureza na realização dos feitos históricos (DRUMMOND, 1991; BRAUDEL, 1992; HOBBSAWN, 1995). Não me refiro, apenas, às questões de localização geográfica, mas, às questões do clima, das epidemias, da devastação de florestas, terremotos, enchentes, seca, etc. No entanto, por mais que se trata de um recorrente elemento encontrado nos estudos historiográficos e na ciência histórica, as questões das catástrofes ambientais não permanecem no centro do debate.

al., 2012). A produção de materiais descartáveis, não-biodegradáveis, os poluentes, dentre outros elementos, são amplamente discutidos como fatores causais para as alterações climáticas, a escassez de água, a poluição do ar e a contaminação do solo e como fontes rentáveis de ganhos financeiros (ALCÁNTARA-AYALA, 2002; NOY, 2009; GUHA-SAPIR et al., 2012).

O termo *catástrofes ambientais* diz respeito às ocorrências de instabilidades de baixa, média ou alta intensidade, com grau ou amplitude de destruição variados, nos quais se identificam desequilíbrio de formas, relações e arranjos entre seres vivos e não vivos, dentro ou fora da atmosfera, quase sempre parcial e localizado que exercem influências na totalidade das relações ecológicas fundamentais à vida (ALEXANDER, 1991; 2004; 2006; MARCELINO; NUNES; KOBAYAMA, 2006;). Nesse sentido, os efeitos da ação humana sobre a natureza (ações antrópicas) recebem destaque no que se refere às produções científicas, filosóficas e até religiosas, quando a pauta de interesse se torna a iminência do extermínio da vida planetária (GLICKMAN; GOLDING; SILVERMAN, 1992).

As catástrofes ambientais podem ser previsíveis ou imprevisíveis, controláveis e descontroladas (SRINIVAS; NAKAGAWA, 2008; TOMINAGA; SANTORO; AMARAL, 2009; SU, 2011; TAKAHASHI et al., 2012; SKOGDALEN; VINNEM, 2012). No entanto, as ações humanas não se concretizam pelo acaso ou de modo descontextualizado. A relação homem-natureza se estrutura por condicionantes sócio históricos e exerce múltiplas influências sobre os modos de interação com o meio ambiente natural ou social por meio das práticas culturais e sua diversidade (SILVA, 1978; DROUIN, 1993; SOUZA, 1999; DIEGUES, 2002; CARVALHO, 2003; MENDONÇA, 2005).

Nesses termos, a pesquisa em Ciências Ambientais se desenvolve com protagonismo no cenário mundial (MILLER-JÚNIOR, 2008; MENEZES, 2010). No Brasil, os estudos ambientais e a preocupação com o esgotamento das fontes naturais são muito recente em termos de sua institucionalização (FIGUEIREDO, 2016). Os registros oficiais de Estado, mostram que a abundância dos recursos e da diversidade natural nas terras brasileiras representou durante três séculos (1500-808), sólida reserva de extração e exploração de riquezas, de modo a não se visualizar as possibilidades de desequilíbrio ecológico, extinção de espécies e influências no clima, na regulação do solo, por exemplo (DRUMMOND, 1991; SOROMENHO-MARQUES, 2010). Ao lado dos aspectos econômico-políticos, construiu-se um fosso de silenciamento sobre as memórias dos nativos brasileiros, cosmogonia e estruturas míticas e suas relações com a natureza.

A história ambiental é marcada por disputas entre culturas. No Brasil, os nativos indígenas brasileiros não somente tiveram enormes dificuldades de aceitar os costumes europeus, mas, depararam-se, em grande medida, com a chegada de diferentes modos de se relacionar com a *mãe-Terra* (BALÉE, 1987; CORREA, 1999; FONSECA, 2005; ARRUDA, 2008). Nesse sentido, a complexidade das relações sociais constituídas ao longo do tempo no contexto da formação política, social, econômica e cultural do Brasil, depara-se com as expressões da cultura africana que, em sua tradição, já chegou em solo brasileiro, com as marcas da dominação cultural de outros povos sobre os fundamentos de suas crenças, costumes, rituais e visão de mundo² (CORREA, 1999; MARTINEZ, 2006; 2007; MARTINS, 2007). O africano, já colonizado, defronta-se com um processo de estranhamento e reconhecimento de culturas tão diversas em sua própria cultura. Pode-se afirmar que o escravismo está diretamente relacionado às problemáticas das relações do homem com a natureza (PÁDUA, 2002). Sob tal perspectiva, os estudos da relação entre diferentes sociedades e natureza nem sempre toma como pauta os efeitos dos conflitos de significados culturais sobre as condutas sociais práticas (CRUMLEY, 1993; DIEGUES, 2002).

Aliás, os estudos de culturas se constituíram por divergências teórico-conceituais e metodológicas no campo da ciência antropológica (BRUYNE et al., 1977; SCHWARCZ; GOMES, 2000; CUCHE, 1999; LARAIA, 2003; SANTOS, 2003; LAPLANTINE, 2007; CASTRO, 2009; 2010). Desde sua origem, o termo *cultura* está envolto, ao menos, em três diferentes versões: (a) como *cultivo* agrícola; (b) como produto resultante da racionalidade e civilidade moderna; (c) como conjunto de ações estruturadas e estruturantes, nascidas das relações entre os homens, sob condições de efetivar *consensos, comunicação e produção social da existência e conflitos*, mas que se constitui, para os antropólogos, elemento dinâmico, regulador das práticas sociais (CUCHE, 1999; EAGLETON, 2005; DOUGLAS; WILDAVSKY, 2012). Nas diversas definições de cultura, atualmente, é consenso que a cultura é um *artefato social* que exerce sobre os agrupamentos humanos regulações diretas e é regulada pelas práticas sociais (GEERTZ, 1989; LIMA, 2000; ALMEIDA, 2001; CASTRO, 2010; BAUMAN, 2012).

² Schwartz (2001) destaca que é um processo ingênuo acreditar que os povos africanos possuíam, durante a colonização brasileira, imaginário sacral em estado de pureza. Em outras palavras, é preciso considerar que o continente africano abarcava, já no século XVI, uma larga história de relações com povos de muitas partes do mundo, não apenas europeus. Nesses termos, convém também fazer menção que, dentro da geografia continental da África, a questão da natureza possui uma diversidade de modos de relação que varia desde a adoção do sagrado até a questão do ordenamento político, indicando status, prestígios e regulação da vida social africana com base em sistemas políticos tradicionalmente já consolidados.

A cultura da catástrofe ambiental é o objeto dessa pesquisa. Entende-se que as ações sociais desenvolvidas por diferentes indivíduos produzem *versões* sobre as relações práticas com as mudanças ocorridas na natureza (BATES; PEACOCK, 1987; DICKENS, 1992; BURNS; FLAM, 2000). Não apenas produzem versões sobre isso, mas, também, tais versões exercem influências sobre as condutas sociais que variam de contexto a contexto, considerando a temporalidade e a situação das interações sociais estabelecidas entre os indivíduos (DOUGLAS; WILDAVSKY, 1983; HEWITT, 1983; IRWIN, 2001).

Nesse sentido, **a cultura da catástrofe ambiental** é definida como artefato social que abarca memórias construídas, sob forma de versões-rituais, expressas por comunicação e interação entre os indivíduos, dentro de grupos sociais específicos, a respeito das possibilidades da extinção da vida planetária, resultantes de desastres ambientais. As *versões-rituais* traduzem-se como ação social prática, carregada de significação, explicação e orientação, feitas pelos indivíduos portadores de ação consciente intencional, sustentada por um imaginário sacral, criativo-criador (SCHECHNER, 2002; 2004; 2011). É justamente o campo do imaginário que aloca as significações humanas na cultura constituída pelas e através das práticas sociais cotidianas (LIGIÉRO, 2012).

Na contemporaneidade, a cultura como artefato social é bastante complexa. Em uma sociedade submersa em trocas de comunicação incessante, as *versões-rituais* se ampliam (BOUGNOUX, 1995; DAGENAIS, 1997; CABIN; DORTIER, 2008; BRETON; PROULX, 2012). As imagens que circulam com diferentes significados são partes importantes da produção de uma cultura híbrida (FELDMAN, 2008; KINSELLA, 2010). Logo, as imagens em circulação são fontes inesgotáveis de pesquisa em ciência antropológica (BEST, 1989). E, em termos das questões ambientais, os pesquisadores esbarram-se com os fenômenos dos sentidos e da significação social em torno das imagens sobre a natureza, sobre o homem, sobre a vida, sobre a Terra, sobre o universo (BARTHES, 1969; COLLIER JÚNIOR, 1983; GURHAN, 1987; 1992; DUBOIS, 1994). Imagens, no entanto, são aparentemente estáticas (AUMONT, 2011).

As pesquisas sobre fotografia e, particularmente, sobre o cinema, como tecnologia, arte e política, demonstraram o quanto as imagens exercem fascínio sobre os homens, formulando uma vasta produção de pesquisas sobre condutas sociais, memórias sociais e ação social prática, na qual os indivíduos passam a agir ou a produzir identificações, entre estranhamentos e familiaridade, com narrativas, registros e reinvenção sobre a realidade captada pelas lentes técnicas das imagens técnicas (CRAWFORD; SIMONSEN, 1992;

CRAWFORD; TURTON, 1992; BARNOW, 1993; HEIDER, 1995; HENLEY, 1999; BARBOSA et al, 2004; BARBOSA; CUNHA, 2006; ASSOULINE, 2008; BARBOSA; CUNHA; HIKIJI, 2009).

Nessa pesquisa, os *filmes-desastre* são ferramentas indispensáveis para a compreensão sobre a cultura da catástrofe ambiental (KEANE, 2006). *Filmes-desastre* estão situados no escopo da experiência fílmica (XAVIER, 1983; 2005). É preciso entender que um filme não se reduz às narrativas projetadas, mas, aquilo que é recriado pelos indivíduos, tornando, o filme-assistido, um filme-Outro (BERNARDET, 1980; ALMEIDA, 2001; RODRIGUES, 2002). Os *filmes-desastre* são narrativas cinematográficas, caracterizada por gênero de ação, com estruturação de enredo trágico-dramático, nas quais, calamidades, catástrofes e extermínios provocam a sensação de pavor ou medo em decorrência de ameaças e perigos à estabilidade aparente do cotidiano das pessoas (KEANE, 2006). Podem focar desastres naturais ou calamidades provocadas por produtos da ciência, da ação política, da religião ou mitos e ainda, ser produto de ficção, pela mescla de elementos fantasiosos (JOIN-LAMBERT; GORIELY; FEVRY, 2012). Trata-se, pois, de artefato cultural de densidade heurística notável. Os filmes-desastre *produzem ambiência de atração de pessoas* pelo dispositivo capaz de associar, medo, insegurança, e outras variedades de emoções e sentimentos, *a respeito do futuro ambiental* (RIONDET et al., 2013; MENEZES, 2013).

Medo e insegurança são fenômenos psicossociais construídos da ideia segundo a qual se está exposto a um perigo (COHEN, 2002; CASTEL, 2003; FERNANDES, 2004; BAUMAN, 2008). O medo e a insegurança expressam-se como fenômenos fisiológicos ativos, funcionais e estruturados (KANDEL, 2000; BALLONE, 2002). São também processos culturais, aprendidos e construídos nas relações sociais entre os indivíduos, num tempo histórico e contexto específico. Existe correlação entre medo e insegurança com as sensações de pânico, fobia, ansiedade, angústia, desespero, instabilidade, desordem (GAZZANIGA; IVRY; MANGUN, 2006). Enquanto fenômeno biopsicossocial, as emoções são cíclicas e envolvem três fases: (a) aparecimento; (b) ápice; (c) sumiço. Ademais, as emoções produzem efeitos agradáveis ou desagradáveis (frustração ou alívio) (CANNON, 1927). Já os sentimentos correspondem a processos psicossociais e culturais mais elaborados: (a) são quase sempre regulados por uma percepção voluntária, possuem maior durabilidade na manifestação e englobam complexas redes de significados, partilhados entre os indivíduos. Em outras palavras, o medo e a insegurança são também elementos sociais, vividos na cultura (DAVIS, 1998; GLASSNER, 1999; ALTHEIDE; 2002).

Nesse ínterim, os estudos sobre cultura, *filmes-desastre*, medo, insegurança e meio ambiente englobam a busca de entendimento sobre as condutas sociais contemporâneas (ARAGONÉS; AMÉRIGO, 2010). Nesta pesquisa as condutas sociais de maior interesse são aquelas denominadas de condutas pró-ambientais (CAVALCANTE; ELALI, 2011). As condutas pró-ambientais são modos organizados de ação, quase sempre deliberados, em torno de decisões, disposições, ocupação e realização de atos, voltados à conservação, ou proteção, ou preservação da natureza (KRUSE, 2005; LIMA; BOMFIM, 2009). Envolve participação e engajamento em prol da vida e à manutenção de sistemas ambientais complexos concretizados por alterações no comportamento individual (ou coletivo) quanto à extração, manejo, uso, descarte e produção de matérias ou produtos, consumidos na vida cotidiana para a satisfação de necessidades primárias ou secundárias (MOSER, 1998).

Essa pesquisa tem como objetivo analisar efeitos que os *filmes-desastre* exercem nas pessoas considerando as interações sociais ocorridas entre os espectadores de narrativas fílmicas de catástrofes ambientais, quanto ao medo e à insegurança ante as possibilidades de extinção planetária (parcial ou total). A observação do fenômeno concentra-se nas práticas discursivas, motivações e negociação de sentidos, compartilhados entre os agentes sociais³. Para desenvolver esse estudo, questionou-se:

Que efeitos os *filmes-desastre* ligados às catástrofes ambientais exercem nas pessoas, considerando-se a questão ambiental e as possibilidades da extinção da vida planetária?

A pertinência social e científica deste estudo respalda-se por questões epistemológicas, sociais e institucionais. Trata-se de um estudo que favorece o conhecimento sobre os efeitos dos *filmes-desastre*, como artefatos culturais que, na contemporaneidade, ganham lugar de destaque dentro das pautas de interesse público. Não são apenas *usuários consumidores*, mas, produtores de sentido em busca de *versões-rituais* que comuniquem experiências sociais concretas (medo e insegurança), permitindo dialogar, refletir, sentir e participar com outros indivíduos dos espaços nos quais ocorrem as trocas de comunicação e manifestações emocionais. O cinema e os espaços domésticos adaptados à experiência fílmica constituem, hoje, espaços de interações sociais complexas. Nesse sentido, torna-se inadiável a compreensão sobre como ocorrem tais processos e conhecer quais sistemas de ação eliciam as

³ O termo agentes sociais faz parte da tradição sociológica voltada aos estudos da *ação social* na qual os indivíduos (ou os coletivos destes) são considerados ativos, com condições de exercer sobre as estruturas sociais parcelas relativas de influências de ações. Nessa pesquisa, optar-se-á pelo emprego dessa terminologia no sentido de reconhecer que os indivíduos possuem *agência*, condição ativa de participar e exercer influência deliberada e intencional sobre as estruturas sociais.

ações sociais práticas, de modo a concretizar *feitos* e efeitos nas relações sociais contemporâneas voltadas à questão ambiental ante as problemáticas da extinção da vida planetária.

2 MATERIAIS E MÉTODO

Esta pesquisa tem como abordagem epistemológica o construcionismo social (GERGEN, 1997; GUANAES, 2006). Entende-se que as práticas sociais não podem ser devidamente explicadas por descrições predominantemente objetivas, guiada por observação direta de pesquisadores em busca de confirmação ou refutação de hipóteses de pesquisa. A base de referência do construcionismo social traduz-se pelo interesse de entender a *formulação do conhecimento prático sobre o mundo social*, feita pelos agentes sociais em interação. Consideram-se explicações e descrições, nascidas das interações sociais, como elementos de comunicação e produção de sentidos que regulam as experiências sociais. Assim, as experiências sociais estão circunscritas aos contextos específicos nos quais se desenvolvem as ações sociais, cujos significados são intersubjetivos e produtos da linguagem como fenômeno social, histórico e circunscrito aos interesses momentâneos dos agentes sociais. (GERGEN, 1997)

O construcionismo social é, pois, voltado à compreensão profunda de experiências de curta, média ou longa duração. O modo como os agentes sociais produzem conhecimento, descrevendo e explicando suas próprias ações, junto a outros agentes sociais, permite ao pesquisador entender inúmeros processos da dinâmica social *em ato*. O foco da pesquisa construcionista social não é o conteúdo mental das imagens internalizadas, ou seja, as representações do real, nem as ações isoladas de um indivíduo dentro de contextos de interação pública. O foco está na busca de compreensão sobre *o que acontece entre as pessoas em suas interações e como se dá a construção de sentidos partilhados* nos quadros sociais da experiência social. É pela interação social e pelos discursos sobre as experiências que se pode identificar as expressões típicas da construção social da realidade.

O construcionismo social como sistema teórico-metodológico tem origem no aparecimento de críticas à prática científica (GERGEN, 1997). Emerge pelo debate crítico sobre o *fazer científico*, como contendo escopo ideológico e retórica voltada à neutralidade, normatividade e universalidade. Discute-se, então, o *lugar da verdade*, dentro da produção da ciência e seus intérpretes. Assim, o conhecimento do *senso comum*, a literatura, as artes, a religião, as culturas e todas os outros tipos de conhecimento produzidos pelos homens são trazidos à tona sob a perspectiva de *entender o que as pessoas fazem*, quando em contextos específicos de mediação, comunicação e interação social. Nesses termos, o conhecimento é

visto como sendo produzido dentro de um contexto sócio histórico determinado e expressa intencionalidades.

O construcionista social, como pesquisador, ressalta a impossibilidade da neutralidade e objetividade científica. Um dos elementos mais relevantes na aprendizagem do construcionismo social é entender a necessidade de desmistificar a ciência e seu compromisso com grupos sociais específicos, representantes de erudição, obscurantismo e dominação cultural. Nesse sentido, a retórica da ciência exige enquadramento de explicações das *práticas sociais ordinárias*, em regras objetivistas, cujos registros extirpavam a autonomia da própria descrição feita pelos agentes sociais sobre suas *ações sociais práticas*, os modos de agir, pensar, perceber, sentir, descrever e explicar a realidade da qual fazem parte. O construcionismo social volta-se para o reconfigurar de diferentes posições de *falas* na compreensão sobre as dinâmicas sociais (GERGEN, 1997).

O construcionismo social possui estrutura epistemológica de oposição aos paradigmas positivista e idealista. Não se envolve no binarismo realismo-subjetivismo e nem sustenta o dualismo sujeito-objeto (GERGEN, 1985; SPINK, 2010; SPINK, 2010; SPINK; FREZZA, 2013). Esse *design epistemológico* permite aos pesquisadores do construcionismo social evitar o estudo das interações sociais, das ações sociais e das práticas sociais ordinárias, tomando por base as estruturas mentais ou cognitivas dos agentes sociais. Por isso, no método, o pesquisador orienta-se pela apreensão dos processos através dos quais as pessoas descrevem, explicam e/ou compreendem o mundo em que vivem, incluindo a sua própria ação (BRITO; SILVA; MUNIZ, 2010; BRITO; MARRA, 2011). Os esforços analíticos realizam-se em torno da compreensão do sentido das ações e práticas sociais (GERGEN; THATCHENKERY, 2004).

A pesquisa científica de abordagem social implica em compor análises dentro de uma relação sujeito-contexto-objeto. Logo, pode-se afirmar que não existe *objeto de pesquisa* indissociado do processo de *produção do sentido*. Entende-se sujeito e objeto como construções sociais que incluem formas de objetivação e subjetivação humanas (SPINK; FREZZA, 2013), fruto de relação dialógica intermitente (e pendular) da formação discursiva que não pode ser abordada como uma entidade separada da prática e vida social. É por isso que se pode afirmar que a *linguagem* é uma prática social (SPINK; FREZZA, 2013; SPINK; MEDRADO, 2013), com características próprias e efeitos concretos e diretos sobre as ações sociais, entendida por sua função performática.

O construcionismo social não é sinônimo de relativismo. Ao buscar compreensão sobre como os agentes sociais concebem o conhecimento, operando, atuando ou agindo sobre si mesmos, pressupõe as *versões sobre o mundo*, produtos socialmente situados, em um tempo-espço, passível de reconstrução. Assim, discute-se o entendimento das convenções e normas, pelos sentidos atribuídos às experiências que derivam de contextos marcados por diferentes temporalidades e vivências sociais. É o estudo do sentido e análise das práticas discursivas que interessa ao construcionista social (SPINK; FREZZA, 2013). Nesses termos, não é relativismo é *relacionalismo* (CZARNIAWSKA-JOERGES, 1995; 2004).

Na abordagem construcionista, a realidade é construída socialmente porque o mundo não se apresenta como entidade objetiva, dada *a priori* ao observador. O mundo social é produzido, conhecido e descrito meio da experiência humana, pela linguagem e pela marcação da história e da cultura. Assim, qualquer tipo de compreensão sobre o social está ligado às relações estabelecidas entre os agentes sociais como fundamento para conhecer o mundo e manter-se em relação com ele. O conhecimento da realidade é *situacional* (BURR, 1995). De tal modo que o conhecimento é determinado pelas convenções de comunicação em vigor na época sobre fenômenos de interesse coletivo, partilhado na experiência social. Por isso, conhecimento e ação social são inseparáveis de *atos de comunicação*. Em outras palavras, a realidade é definida por padrões complexos e organizados de ações, partilhadas *in situ*, não tanto pelos atos individuais.

2.1 Construcionismo social: método e procedimentos de pesquisa

O construcionismo social possui peculiaridade em termos metodológicos. Trata-se do método relacional. Parte-se do princípio segundo o qual o *modo de narrar* das metodologias de pesquisa se constituem como linguagens sociais. O método relacional diz respeito a adoção de procedimentos, posturas, atitudes, gestos e comportamentos que são expressos de modo dialógico, horizontal, aberto, disposto à escuta profunda e ao acolhimento de qualquer tipo de compreensão, explicação e conhecimento, produzidos pelos agentes sociais, durante a interação entre pesquisadores e participantes de um estudo. Lê-se:

Como toda linguagem social, ‘a linguagem dos métodos’ tem funções identitárias que geram jogos de posicionamentos e processos de defesa identitária. E, como todo processo de defesa identitária, também os métodos, vistos como linguagens sociais, têm funções estratégicas [...] (SPINK, 2002, p. 08).

O método relacional desenvolve-se por meio de grupos de pessoas em interação. É ao mesmo tempo voltado à *descrição* de situações, práticas e interações, em associação à *interpretação* em torno da produção de *sentidos partilhados*, diferenciando-os por agrupamento de consensos e dissensos, dentro de grupos diferentes ou entre arranjos de pessoas, participantes de um mesmo grupo. Busca-se a vivência de situações similares às do cotidiano, evitando a formalidade das entrevistas semiestruturadas. Por isso, as conversas descontraídas, nas quais as pessoas, dentro do grupo, expressam-se com facilidade, são um dos principais instrumentos de coleta de dados. Nesse tipo de método, o diário de campo e as anotações livres são amplamente utilizadas (BRIGAGÃO et al., 2014). Por fim, destaca-se que a pesquisa construcionista social utiliza o dispositivo grupal como ferramenta de trabalho com o interesse de analisar as interações entre os participantes, suas práticas discursivas e a negociação de sentidos, produzidos no contexto em que se desenvolve o estudo.

Os procedimentos aplicados no desenvolvimento desse estudo foram organizados em **três etapas**. O conjunto de etapas destinou-se à organização de leituras, sistematização de plano conceitual ou teórico, pesquisa de campo, análise de informações, divulgação, validação, conclusões da pesquisa e participação ativa em debates, eventos e reuniões junto a pesquisadores das diferentes áreas de conhecimento (Antropologia, Sociologia, Psicologia, Comunicação Social e Artes).

2.2 Etapa 1. Tratamento de referencial teórico-metodológico da pesquisa

Nesse momento, buscou-se a identificação, organização e leitura por dois tipos de critérios: (a) por área de conhecimento; (b) por categoria da pesquisa. No primeiro momento, dedicou-se ao *design epistemológico* de cada uma das áreas de conhecimento de maior pertinência para a construção do objeto de pesquisa. Entenda-se por *design epistemológico* (vide apêndice A) a caracterização do surgimento da área, conceitos, métodos, principais autores, obras, tradições e filiações existentes, seja por escola e/ou abordagens. A finalidade dessa ação consiste na busca de distinção entre elementos metodológico-conceituais que favoreçam a integração ou a inovação metodológica requerida em pesquisa interdisciplinar (MENEZES, 2010). No segundo momento, dedicou-se à organização do *plano conceitual* (vide apêndice A) da pesquisa. Buscou-se distribuir o referencial teórico analisado por categorias da pesquisa, sendo: (i) cultura (como modos de vida); (ii) catástrofes ambientais

(como versão apocalíptica de larga proporção); (iii) risco ambiental total (medo, insegurança e incerteza em relação à extinção planetária); (iv) produção cinematográfica catastrófica (englobando desastres naturais pela explosão de forças naturais destrutivas incontidas a partir dos *filmes-desastre*). Nesse sentido, seguiu-se entre os fichamentos de leituras e discussões com o professor orientador da pesquisa, na busca de caracterizar e definir cada um dos termos na formalização do conceito de cada categoria.

2.3 Etapa 2. Pesquisa de Campo: coleta, análise e tratamento de informações

A pesquisa de campo consiste no contato direto com as dinâmicas do fenômeno estudado. Nesta etapa, pretendeu-se estabelecer contato progressivo e prolongado com o campo empírico. Essa etapa envolveu um conjunto de ações. O primeiro bloco de ação foi dedicado ao planejamento, organização e execução de todo trabalho de campo. Buscou-se realizar: (a) identificação, levantamento e projeção de filmes temáticos, *filmes-desastre* ligados ao meio ambiente, observando-se a produção e veiculação em cinemas no período entre 1992-2015; (b) escolha de filmes mais adequados aos objetivos da pesquisa (*filmes-desastre* que expressem catástrofes ambientais, ligadas às forças da natureza (terremoto, enchentes, chuva de meteoros, seca, variação brusca de temperatura, vulcões, tornados, etc.); (c) auto condução de experiência fílmica (audiência pessoal) de modo a fazer imersão, por contato, nos elementos da produção cinematográfica; (d) identificação de informações técnicas (sinopse, roteiro e equipe de produção, conforme apêndice B); (e) elaboração de registro pessoal como pesquisadora em formação em diário de campo (vide apêndice C).

O segundo bloco de ação envolveu a projeção de filmes para o público-alvo (indivíduos com idade entre seis e sessenta e cinco anos, de diferentes graus de escolaridade, diferentes sexos e oriundos de diferentes estratos sociais). Para isso, foi reservado espaço adequado para a projeção de filmes na Universidade Federal de Sergipe (Mini auditório do Departamento de Educação no Centro de Educação e Ciências Humanas), a partir de uma *Mostra de Cinema Ambiental* ocorrida, em intervalos variados, entre março e julho de 2017. Foram exibidos, em única sessão por filme, dois filmes por mês. Foi feito *teste piloto* em residências de parentes e amigos, com a garantia de se desenvolver em clima descontraído (entretenimento e lazer) para conhecer previamente os indicadores do estudo, suas limitações e potencialidades. Nessa mesma ação, dedicou-se à organização de debates, por meio de conversas informais, e registro de interações sociais em torno das narrativas fílmicas. O foco

de interesse do debate foi os efeitos dos *filmes-desastre* ligados às catástrofes ambientais nas pessoas, considerando-se a questão ambiental e as possibilidades da extinção da vida planetária.

A escrita de diário de campo seguiu até a consolidação dos resultados obtidos pela realização da pesquisa. Esse instrumento de pesquisa é, também, instrumento de formação pessoal e profissional. Preferiu-se dar à escrita do diário de campo, desde licença poética, com a inscrição de textos ou registros literários, poéticos, contendo trechos de músicas até o registro de leituras, modos de interação e diálogo com os autores e suas ideias. Faz parte desse tipo de ação a busca de reflexões mais aprofundadas sobre o objeto de pesquisa e a reflexão sobre o processo de construção social da pesquisadora no campo do desenvolvimento e meio ambiente.

Foram feitos registros e descrição das interações dos participantes de experiências fílmicas, sob forma etnográfica, e uso de gravador de áudio. Na pesquisa social de base qualitativa, as gravações em áudio⁴ favorecem a observação de elementos complementares à compreensão do objeto da pesquisa. Nesse sentido, as gravações em áudio foram analisadas como instrumento complementar de informações, geradas nessa etapa do trabalho, principalmente, em situações nas quais ocorreram interações verbais e comunicação entre os participantes que não foram percebidas pela pesquisadora durante a realização da atividade de audiência de *filmes-desastre*.

2.4 Etapa 3. Divulgação de Resultados e a Validação da Metodologia e das Conclusões

Esta etapa da pesquisa diz respeito à escrita formal da tese. Trata-se do registro final e do relato de todas as etapas, procedimentos e análises que foram utilizados na construção do objeto de pesquisa. Engloba tanto a descrição, quanto a análise das informações obtidas no trabalho de campo, com o diálogo entre autores, conceitos, teorias já consagradas e as interações sociais registradas durante a pesquisa. Ao mesmo tempo em que se descreve e analisa, interpretam-se as situações, fazendo recorrência às categorias de análise, como também, elaboram-se processos de autor reflexividade profunda.

⁴ Vide duas transcrições de interações, após experiência fílmica, no apêndice C.

2.5 Critérios de escolha dos participantes

Os participantes desse estudo são agentes sociais com idade cronológica de 06 a 65 anos, de ambos os sexos, com diferentes graus de escolaridade. Os participantes da pesquisa foram agrupados com base nos critérios de diferenciação quanto a: (a) sexo; (b) idade; (c) escolaridade. Considera-se que as variáveis supracitadas exercem influências na configuração do objeto de estudo e nos resultados obtidos na pesquisa. Os participantes foram escolhidos dentro de outros critérios: (a) residir em Aracaju; (b) demonstrar interesse e disposição para as produções cinematográficas ligadas ao objeto da pesquisa; (c) assinar termo de consentimento para a participação da pesquisa e, quando, legalmente, não maior de idade, apenas participar com o consentimento dos pais ou responsáveis; (d) assistir pelo menos cinco filmes por ano. Participaram desse estudo dezessete pessoas do sexo masculino e sessenta e quatro pessoas do sexo feminino. A caracterização dos participantes da pesquisa encontra-se no apêndice D.

2.6 Sobre os Filmes Escolhidos

A escolha dos filmes-catástrofe que compuseram a parte de recursos de análise no trabalho empírico toma como base os interesses dos participantes da pesquisa, identificados durante as primeiras aproximações, observações e registros das experiências fílmicas. Os critérios de escolha foram definidos em referência aos seguintes elementos: (a) preferência por gênero de ação; (b) preferência por gênero trágico-dramático; (c) ter sido divulgado e assistido no Brasil entre 1992 e 2015.

O período delimitado para a escolha dos filmes considera importante alguns indicadores. O primeiro deles é a realização da Eco-92 no Rio de Janeiro, Brasil. O segundo é que entre 2000 e 2012, tornou-se recorrente à perspectiva do enfrentamento do *fim do mundo*, versão apocalíptica, seguindo diferentes tradições (religiosas, místicas, históricas). Percebeu-se que durante e após esse período foi bastante comum a circulação de ideias catastróficas, principalmente, catástrofes ligadas ao meio ambiente e aos desastres naturais. Logo, emerge como categoria fundamental os *filmes-desastre* que, em diferentes contextos, são apropriados pelos agentes sociais como sendo representativos e até simbólicos, educativos e preparatórios para o tipo de experiência “porvir”. Finalmente, trata-se de uma conjuntura bastante ligada às temáticas do medo, da insegurança e das catástrofes ambientais.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Esta parte da tese direcionou-se à análise dos efeitos que os *filmes-desastre* ligados às *catástrofes ambientais* exercem nas pessoas, considerando-se as possibilidades de extinção da vida planetária. Foram utilizados e desenvolvidos tanto método, instrumentos e procedimentos científicos, adotados de modo a responder à questão norteadora deste estudo⁵. Nesse sentido, deu-se o tratamento analítico às informações coletadas, organizadas e sistematizadas sob forma de categorias de análise. Para tal, fez-se, ainda, remissão às pesquisas correlatas ao objeto de estudo, principalmente, demarcando-se pelo diálogo entre autores, conceitos, abordagens, resultados de pesquisas anteriores, cujas temáticas estivessem, direta ou indiretamente, ligadas ao objeto de estudo desta tese. É, também, a parte na qual foram desenvolvidas e ampliadas as análises sobre as categorias centrais da pesquisa, a partir das experiências de contato direto com o campo empírico, com os participantes da pesquisa. Em outras palavras, corresponde à descrição da experiência, não dissociada da discussão teórico-metodológica sobre aspectos relevantes da pesquisa, sobre as escolhas do pesquisador que, dentro da pesquisa qualitativa, com o suporte do método relacional, método típico ao construcionismo social, dá-se na compreensão do sentido dado à experiência *fazendo a experiência*.

3.1 Ponto de Partida: a construção do objeto de pesquisa

Toda produção científica e intelectual tem uma trajetória marcada por muitas experiências. Aqui não seria diferente. Desde a aproximação direta, no ano de 2011, com o campo das Ciências Ambientais, durante o processo de seleção para cursar o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento e Meio Ambiente da Universidade Federal de Sergipe (PRODEMA/UFS), questionamentos sobre a relação homem-natureza e sobre a relação comportamento humano e meio ambiente foram surgindo. Participar do SEMINALIS - Grupo de Pesquisa em Tecnologias Intelectuais e Aprendizagens Contemporâneas, cursar a disciplina *Mídia, Memória Ambiental e Interdisciplinaridade* naquele Programa de Pós-Graduação e a conclusão da pesquisa de mestrado, que resultou na dissertação intitulada

⁵ Destaque-se, uma vez mais, a questão norteadora: “Que efeitos os filmes-desastre ligados às catástrofes ambientais exercem nas pessoas, considerando-se a questão ambiental e as possibilidades da extinção da vida planetária?”.

Riscos Ambientais e Memória Geracional no Século XXI, constituíram elementos relevantes para compor o objeto desta pesquisa⁶.

Entretanto, na escrita do relatório final da pesquisa de mestrado, foram as leituras de livros técnicos da área de comunicação social, além de visões sociológicas e filosóficas, um *desafio na formação* como pesquisadora. Justifico. Esses campos são distintos de minha formação acadêmica inicial que é Fisioterapia. Percorrer teórico-metodologicamente áreas tão diferentes exigiu amadurecimento e amplitude de olhar, sensibilidade, compreensão e análise que uma pesquisa interdisciplinar proporciona. Desse modo, emergiram questionamentos novos que, pouco a pouco, foram se constituindo no atual objeto de pesquisa do doutorado. Porém, esse objeto tem uma breve história. No mestrado, como resultados obtidos, destacaram-se três importantes elementos: (a) a *crença na intervenção humana quanto ao agravamento das questões ambientais*; (b) a necessidade urgente de uma *revisão de atitudes e comportamentos frente ao uso dos recursos naturais* e (c) a *não alteração imediata do comportamento das pessoas* ante as catástrofes e flagelos divulgados pelas mídias.

Esses resultados despertaram reflexões, inquietações e outros rumos na produção de conhecimento dentro das ciências ambientais e suas relações com o campo da comunicação social. Os entrevistados, em referência ao futuro ambiental, *nutriam em si a sensação de insegurança constante*, que, por sua vez, permanecia mantida por novos produtos midiáticos de mesmo teor catastrófico. Assim, a percepção dos riscos socioambientais, o esquecimento e o retorno à consciência, alimentava *a sensação de finitude da vida a qualquer momento ou em qualquer lugar*. Nesse sentido, a educação, mesmo que não alvo daquela pesquisa, foi apontada como agravante para as catástrofes ambientais. Não pela ausência de projetos educacionais, mas, pela falta de consistência e profundidade no tratamento do tema com que os educadores adotavam como ponto de partida para a construção da prática educativa ambiental emancipatória. A educação apresentou-se como elemento informador e não como formador do humano. Saber sobre o meio ambiente e discursar não significava sensibilizar,

⁶ O SEMINALIS, credenciado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico e Científico (CNPq) e sob a coordenação do Prof. Dr. Antônio Menezes (DED/CECH/UFS), teve fundamental importância neste contexto. As leituras, discussões e debates acerca de temas ligados às linhas de pesquisa, mais precisamente sobre culturas digitais e modificações sociais, espaciais e temporais, culminaram em dúvidas que também contribuíram para o objeto nascente. Da mesma forma, aproximar-se das temáticas discutidas na Disciplina Mídia, Memória Ambiental e Interdisciplinaridade proporcionou o alargamento do conhecimento acerca do campo da Comunicação Social. A atividade prática de elaboração, ensaio e produção de programas de rádio em laboratório e, mais especificamente, o acercamento de informações sobre o campo das mídias, proporcionaram experiências necessárias para o aprendizado consciente e a percepção do quão poderoso se fazia aquele campo.

logo, as informações obtidas, fossem de caráter formal ou informal, não implicaria adoção de comportamentos pró-ambientais (MENEZES, 2013).

Nesses termos, pode-se observar que os meios de comunicação mais utilizados no contexto das interações comunicacionais entre os sergipanos⁷ foram a televisão (56,12%) e a internet (40,13%) (MENEZES, 2013). Em análise posterior, este dado indicou a importante contribuição das “velhas” e “novas” mídias nas experiências sociais dos envolvidos. Ao mesmo tempo, motivou-nos a aprofundar conhecimentos acerca dos estilos de interações sociotécnicas, das estratégias e mecanismos adotados pelos prestidigitadores midiáticos e, principalmente, sobre os consequentes modos de sentir, pensar e agir dos consumidores, frente às informações recebidas acerca das catástrofes ambientais. Foi nesse contexto que emergiu, durante a realização da pesquisa, o interesse de conhecer e estudar a produção cinematográfica hollywoodiana, em especial, os *filmes-desastre* e seus *efeitos nas pessoas* quanto às possibilidades de extinção da vida planetária.

3.2 Entre o Cinema e as Catástrofes Ambientais: os filmes-desastre

Na produção cinematográfica ocidental existe um incessante diálogo entre cultura de massa e produção de cultura visual. Há concretude sócio histórica na construção de artefatos sociotécnicos que operacionalizam, articulam e delineiam as linguagens, emoções, sentimentos ao escopo da técnica. O cinema expressa-se, inclui-se e se constrói em torno desses elementos. Não apenas retrata contextos e situações, mas, inventa, gera outros pontos de vista, produz dialogia e ultrapassa o limite dos códigos de linguagem numa ampla potencialidade de criação, recriação e imaginação. Por isso, não se elicia *pessoas* pelo simples domínio técnico, mas, por emaranhados de elementos que afetam e são produzidos com finalidade tal, capaz de marcar mentalidades, comportamentos, modos de vida e tipificação cultural diversa.

Cinema é *arte*, técnica, política e *formação*. A história da produção cinematográfica envolve conflitos de interesse de classe social e de representação de poder. Em texto de base marxista sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin (2012) faz análise das modificações culturais em termos de superestrutura. Para ele, ainda que a obra de arte, em imagens, escrita ou sons, sempre tenha sido reproduzida pelo homem, a correspondente reprodução técnica

⁷ Participaram da pesquisa supracitada (mestrado) duzentas e noventa e quatro pessoas.

implicou num processo de construção de ideologia, portanto, tratando-se de um processo político radical de diretrizes sociotécnicas: a reprodutibilidade técnica retira da obra de arte sua função de ritual e lhe atribui uma função política. Na história da reprodução, a xilogravura representou a possibilidade da reprodução técnica em massa do desenho. Porém, foi a litografia quem concebeu a esta reprodução a qualidade de "criação sempre nova". A reprodução técnica das imagens foi acelerada e alcançou o nível da palavra oral com o advento da fotografia. A reprodução técnica do som, mais preponderantemente, garantiu à reprodutibilidade técnica um padrão de qualidade que lhe conferiu o *status de arte*. Nesses termos, a dinamicidade das artes evoca as transformações de um tempo concreto e de um espaço no qual as ações humanas se estruturam e se manifestam.

Para Benjamin (2012), a aura de uma obra de arte é uma figura que representa um tempo e espaço longínquos, uma realidade, por mais próxima que ela possa estar. Ela consta de dois elementos: a autenticidade e a unicidade. A autenticidade é elemento que carrega em si o *aqui e agora original* de uma obra de arte. Por isso, o conteúdo transmissível em sua duração material é que torna testemunha histórica do seu tempo, a criação, a invenção e a materialidade da experiência. Este é o aspecto que torna a obra única em sua existência, sempre idêntica e igual em si mesma, possuindo valor de culto, ritualístico, assumindo um caráter sacralizado. É qualidade que não pode ser repetida na reprodução técnica à medida que, na multiplicação, a existência deixa de ser única, perdendo sua unicidade, e passa a ser serial. E, da mesma forma, quando a reprodução vai ao encontro do espectador, há a perda da tradição, pois a obra é constantemente atualizada. Nesse sentido, o autor aponta a perda da aura da obra de arte e o abalo da realidade transmitida, da tradição, quando a reprodução e a atualização contribuem para a correspondente crise pela qual a humanidade passa e sua renovação atual. Os processos de reprodução e atualização, estando em estreita relação com os movimentos de massa, encontram no cinema seu agente mais eficaz, haja vista seu poder catártico e destrutivo do elemento tradicional.

A invenção da imprensa fez cair em desuso a transmissão de significados pela face dos homens. Em detrimento dos gestos e expressões do corpo e da alma que revelassem experiências interiores, o livro impresso passou a ser o mensageiro do espírito do povo. As emoções do mais profundo da alma, então, vieram a ser expressas pelas palavras, não sendo mais necessárias as expressões do corpo. O espírito tornou-se fragmentado em função de milhares de opiniões impressas nos livros. Em consequência da imprensa, o espírito visual,

tornou-se legível e a cultura, de conceitos e palavras. Dessa forma, a alma conseguiu se manifestar por palavras, mas se tornou invisível (BALÁZS, 1983a).

Com a criação da câmera cinematográfica, novos produtos foram derramados ao espírito humano e a cultura visual ganhou novos contornos. A linguagem corporal, do movimento e dos gestos, trouxe à tona conteúdos humanos submersos, tornando novamente o homem interior visível. Porém, este homem visível manifestou-se igualmente a todos pela indústria do cinema e contribuiu para o desenvolvimento de uma humanidade universal e internacional (Balázs, 1983a). Para Morin (1997a), a produção cinematográfica contribuiu para a universalização do homem no transcorrer do século XX, mais intensamente a partir da década de 1930. Trata-se do que é denominado como a *Terceira Cultura*. Um termo sinônimo ao conceito é *mass culture* ou cultura de massa, que se caracterizou como uma segunda industrialização que se processou no espírito, promovendo a colonização da alma. A cultura de massa, oriunda do cinema, do rádio e da televisão, produzida conforme as normas de fabricação industrial, visava atingir o máximo de público. A respeito da cultura de massa se diz que “[...] constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas.” (MORIN, 1997a, p. 15).

Existem especificidades de abrangência entre comunicação social e comunicação de massa. Enquanto transformadores sociais, políticos e pessoais, os meios de comunicação social, à medida que se desenvolveram e modificaram, alteraram as relações dos indivíduos consigo mesmos e as relações indivíduo a indivíduo. Quando a produção e transmissão de formas simbólicas em sentido único (*one to many*) são utilizadas por indivíduos, instituições públicas ou privadas, com objetivo de intervir nos acontecimentos e produzir consequências as mais diversas, os meios de comunicação de massa assumem o aspecto mais de transmissão que propriamente de comunicação. Entretanto, os receptores dos produtos midiáticos não são passivos e, a depender de sua condição social, cultural e de formação, podem interpretar estas informações de forma distinta e em diferentes contextos (THOMPSON, 2012). Entendem-se como meios de comunicação, ou *media*, os dispositivos tecnológicos que suportam mensagens e permitem a sua difusão. A difusão, quando enviada a um número grande de receptores, pode ser nomeada por *mass media*, ou meios de comunicação de massa. Os meios de comunicação social utilizados nas sociedades contemporâneas são: rádio, a televisão, a imprensa, o cinema, a fotografia, os discos, a internet (SOUSA, 2006).

O cinema contemporâneo, enquanto meio de comunicação social, influencia as ações sociais ao mesmo tempo em que é influenciado pelas interações sociais, ocorridas em sociedades. Thompson (2012) afirma que há grandes interesses financeiros nos setores de comunicação e informação e o poder econômico e simbólico se faz fortemente presentes nestes espaços, à medida que os materiais simbólicos são divulgados pelas mídias e participam da formação do *self*. Isso tem aspectos negativos e positivos. Dentre os positivos, destaca-se, na apropriação e interpretação destes materiais, um processo paralelo de reflexão do sujeito sobre suas reais condições de vida. Por outro lado, informa que estes materiais também podem fortalecer as relações de poder à medida que mensagens ideológicas são continuamente lançadas. Nesse caso, faz-se referência à dependência que o *self* assenta, em termos comportamentais, emocionais e psíquicos, quando em contato com produtos da mídia. E, ao mesmo tempo, estimula a reflexão, fazendo com que os agentes sociais se tornem cada vez mais estreitamente ligados às estruturas sociais, já internalizadas, sob forma de distintos projetos de vida (THOMPSON, 2012).

A formação das subjetividades pelo cinema tem características próprias. Deleuze (2005, p. 190-191), destaca existir a ativação da potência do pensamento no homem por intermédio do cinema. O movimento automático, ou a imagem que se move em si mesma, sem a necessidade de um espírito ou objeto que a reconstitua ou execute, provoca um autômato espiritual, capaz de dar um choque no córtex cerebral e forçar o pensamento. Eis a característica pulsante do cinema: transformar em potência a possibilidade que tem o homem de pensar. Entretanto, resgata ser essa uma "[...] pura e simples possibilidade lógica". Uma pretensão dos pioneiros do cinema, pois estes também pressentiram a sujeição do autômato espiritual ao "[...] cinema ruim [...]". Nesse tipo de cinema, instrumento de propaganda, o choque do pensamento confundir-se-ia com a violência projetada, contrariando a ordem da vibração que se aprofundaria *no ser* e o forçaria ao pensamento. Assim, o grande risco seria o autômato espiritual tornar-se um "[...] manequim de todas as propagandas [...]" e revestir-se dos modelos lançados.

No entanto, a teoria do cinema, ou qualquer abordagem sobre filmes, não se equipara à experiência de vê-los. Enquanto tal, a teoria do cinema visa estabelecer uma “noção esquemática” do que compõe essa arte, norteando o caminho para a compreensão da experiência cinemática. Porém, distingue-se dela no sentido de que articula a experiência aos outros aspectos de nossa existência (ANDREW, 2002). Ainda que as tenhamos separadas

neste texto, elas, por estarem sempre imbricadas, aparecerão nas duas divisões, complementando-se.

Para compor este percurso, consideramos a distinção formal feita por Andrew (2002), intercalando seus estudos com os de outros teóricos como Xavier (1983) e Aumont (2011). Andrew (2002) destaca três períodos fundamentais na formação e consolidação da teoria do cinema: (1) *a tradição formativa* (1912 a 1925), com representantes da França, Alemanha e Moscou, que focou estudos com objetivo de “dar ao cinema o status de arte”, teve como principais representantes Hugo Munstemberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Béla Balázs; (2) *a teoria realista do cinema*, uma contracorrente que se opunha à magia do cinema ficcional, entendendo como função social do cinema mostrar a realidade como ele se apresenta, cujos expoentes foram Siegfried Kracauer e André Bazin; e (3) *o surgimento de novas tendências*, pois, embora a teoria do cinema tenha campos em outros países como Itália, Inglaterra, Espanha e Alemanha, foi a França, pelos esforços de Bazin, o berço teórico para o desenvolvimento das novas tendências. A teoria cinematográfica francesa contemporânea tem, dentre tantos outros, Jean Mity e Christian Meetz seus maiores referenciais.

O percurso teórico do cinema não poderia iniciar sem antes mesmo considerar-se a imagem como elemento basilar que compõe esta arte. E o cinema compõe-se de uma sucessão de imagens previamente tratadas e montadas de forma a provocar em seu espectador as mais variáveis experiências. Aumont (2011) nos traz que não existe imagem sem a percepção, interpretação e compreensão dela. Logo, mais que um processo neuro-físico-químico⁸, sua percepção está relacionada também com *a intencionalidade e finalidade do olhar humano que a interpreta*. Isso significa que há um papel ativo do espectador que faz a imagem existir ao agrupar atos perceptivos e psíquicos. Em termos psicológicos, considera, no estudo da parte que compreende o espectador da imagem, o que há em geral em todos os homens, mesmo que existam manifestações distintas e particulares ao observá-la. Ele centraliza, inicialmente, suas análises sobre as vertentes ou abordagens psicológicas que trataram a questão do espectador enquanto ser racional e cognitivo, para, em seguida, também abordá-lo como sujeito de pulsões e desejos⁹.

Há relação entre imagético e simbólico cultural na produção cinematográfica. Nas abordagens cognitivas da relação da imagem com seu espectador, o modelo de espectador

⁸ Em referência aos processos físicos, químicos e neurofisiológicos da estrutura do olho na percepção de imagens.

⁹ Essa dimensão emotivo-referencial e cognitiva será desenvolvida na análise de categorias da tese, brevemente.

analisado variou segundo o enfoque do estudo concentrado na leitura da imagem ou na produção dela. Aumont (2011) priorizou partir da vinculação das imagens com a esfera do simbólico e, conseqüentemente, de sua razão essencial em estabelecer mediação entre realidade e espectador. Para tanto, apropria-se da tricotomia sugestiva proposta por Rudolf Arnheim que trata dos valores da imagem e sua relação com o real: o valor de representação (valor capital que diz respeito à representatividade do real), o valor simbólico, relacionado à representação das coisas abstratas e a aceitabilidade social destes símbolos, e o valor de signo, quando nela vem implícito conteúdo não refletido visualmente.

Nesse sentido, atesta-se, ao mesmo tempo, três funções da imagem nos modos de relação do homem com o mundo: (a) *o modo simbólico*; (b) *o modo epistêmico* e (c) *o modo estético*. No primeiro, *o modo simbólico*, sobressai a inicial utilização religiosa dos símbolos como forma de acesso ao sagrado e sua continuidade ainda na época presente. Destaca ainda a resistência desta função à laicização ocidental na veiculação de novos valores associado às inovações políticas (democracia, liberdade, progresso). O segundo, *o modo epistêmico*, diz respeito às diferentes informações sobre o mundo contidas nas imagens. E o terceiro, *o modo estético*, está relacionado ao *campo das sensações* proporcionado pela imagem. Imagens *ofereciam sensações específicas* a tal ponto que, hoje, uma imagem que vise obter determinado efeito estético seja confundida com uma imagem artística.

A produção e circulação de imagens visam que a relação do homem com o mundo visual explicita diferentes níveis de dominação, atração e repulsa. Havendo, nesse sentido, uma reciprocidade entre espectador e imagem, uma vez que o espectador constrói a imagem, e esta constrói o espectador. Nestes termos, baseado nas análises construtivistas de Ernst H. Gombrich, destaca existirem duas formas de investimentos psicológicos na observação de uma imagem: *o reconhecimento*, relacionada com a função representativa, uma vez que puxa pela apreensão do visível no uso das funções sensoriais; e a *rememoração*, mais profunda, ligada à memória, às funções do raciocínio.

No *reconhecimento*, dois pontos se destacam: o trabalho e o prazer em reconhecer. Trata-se de um trabalho por ser um processo em que se vise identificar na imagem, mesmo que carregada de distorções, algo que corresponda ao que se vê ou se possa ver no real. É um *trabalho psicofísico*, pois combina o uso do sistema visual com a memória, haja vista comparar-se o que está na imagem com todo arcabouço memorizado de objetos e arranjos

espaciais, mantendo a constância perceptiva¹⁰ na apreensão do mundo. O prazer está no fato de que reconhecer significa também uma satisfação ao se recobrar na imagem algo já experienciado visualmente. Um prazer que chega a influenciar a maneira como se vê posteriormente o real (AUMONT, 2011).

Na *rememoração*, há a tradução psicológica da função simbólica da imagem, uma vez que ela imita e veicula, de forma codificada, o saber sobre o real. A codificação vem em forma de instrumento denominado esquema (a base de um estilo artístico), cujo aspecto cognitivo e didático tem a função de tornar a imagem mais simples e legível. O autor ressalta, ainda baseado em estudos de Gombrich, não existir um olhar fortuito sobre a imagem. Ver torna-se um processo abalizado pelas expectativas do espectador, em que se compara aquilo recebido pelo sistema visual com o que se espera desta mensagem. Em outras palavras, compara-se o conhecimento prévio do mundo e das imagens com o novo observado. E nessa intervenção de seu conhecimento prévio, numa tendência projetiva, há preenchimento daquilo que não está representado na imagem. Podendo ainda o espectador idear completa ou totalmente uma obra, dependendo dessa faculdade projetiva pessoal e/ou do intuito do autor da imagem. Assim, a imagem constitui-se um elemento também ligado à imaginação. Lê-se:

[...] o papel do espectador segundo Gombrich é um papel extremamente ativo: construção visual do “reconhecimento”, emprego dos esquemas da “rememoração”, junção de um com a outra para a construção de uma visão coerente do conjunto da imagem. Compreende-se por que esse papel do espectador é tão central para a teoria de Gombrich: é ele quem faz a imagem (AUMONT, 2011, p. 91, grifo do autor).

A imagem exerce influência positiva ou negativa sobre o espectador à medida que carrega em si mensagens preestabelecidas. Nesse ínterim, traz-se à tona as abordagens psicológicas que trataram a influência da imagem sobre o espectador. A relação espectador e produtor de imagem é o foco. Aumont (2011) destaca, então, as teses gestaltistas, sobretudo o estudo de Rudolf Arnheim; o pensamento pré-lógico, organicidade, êxtase, desenvolvida por Sergei Eisenstein; e as teorias gerativas da imagem, como as de Michel Colin. Pontua, porém, que nas teses gestaltistas, há “[...] o tema da apreensão da imagem pelo espectador como descoberta que ele faz na imagem de estruturas profundas que são as próprias estruturas mentais [...]” (AUMONT, 2011, p. 93). Ocorrem ordenação e organização dos dados do mundo, obtidos pelo sistema sensorial, de forma que sejam compatíveis com as “leis” inatas do cérebro.

¹⁰ É a busca constante de semelhanças do que já fora visto com o desconhecido.

Em termos de cinema, Hugo Münsterberg foi o primeiro a entender essa capacidade. Andrew (2002) ressalta a visão antecipada de Münsterberg, um filósofo com ideias neokantianas, em relação aos gestaltistas e sua credulidade na experiência como resultado da relação entre a parte e o conjunto, entre a figura e o fundo, tendo a mente condições de definir essa relação, organizar e estruturar o campo de nossas percepções. Para ele, a tecnologia do cinema (câmeras, projetores e outros), reconhecendo essas leis da mente, trabalharia seus efeitos na mente do espectador. O cinema seria uma arte mental e, como tal, só existiria por conta das estruturas mentais. Ele criou uma hierarquia psicológica ao qual estabeleceu um paralelismo com os materiais do cinema. Como exemplos, a propriedade mental da atenção responderia pelo movimento, pelos ângulos da câmera. Da mesma forma, a memória e a imaginação estariam ligadas aos vários tipos de montagem. As emoções seriam comparadas à história do filme e corresponderiam à estrutura mais importante e dirigente dos processos inferiores.

A atenção do espectador não resulta apenas da percepção de pessoas, da profundidade ou do movimento nas cenas (XAVIER, 1983). Aliado a estes, o uso das faculdades mentais, em distintos processos intelectuais e emocionais, é quem dá todo significado ao que se apresenta. Sendo a atenção uma função fundamental que dá significação ao nosso mundo exterior, ela pode ocorrer de forma voluntária, quando direcionamos intencionalmente nosso foco, ou involuntária, quando o foco é dado pelas coisas percebidas (barulhos e brilhos). Na involuntária, a motivação da percepção ainda pode advir de nossas reações a fatores extrínsecos, ou seja, daqueles que despertem medo, esperanças, entusiasmo ou qualquer outra emoção. No cinema, a sucessão de imagens na tela, muito mais que qualquer outro recurso acessório, é fator primordial no direcionamento à atenção involuntária. (MUNSTERBERG, 1983a.)

MUNSTERBERG (1983a) aponta quatro fatores psicológicos que tratam da relação entre as imagens cinematográficas e a atenção da plateia. Em primeiro, destaca a *peculiaridade de tudo que atrai a atenção* ficar mais claro e nítido na consciência. Essa nitidez, por sua vez, provoca um segundo fator que é o *apagamento* (não se prestar atenção a tudo mais) dos outros componentes da imagem. O terceiro fator seria o *ajustamento corpóreo à percepção*, no qual todos os órgãos sensoriais se inclinam à captura da “impressão em toda sua plenitude”. No quarto fator, “[...] *as ideias, os sentimentos e os impulsos* agrupam-se em torno do objeto privilegiado [...]”, tornando-se este o foco de nossas ações, ao passo que “[...] os outros objetos no raio dos sentidos perdem o poder sobre as nossas ideias e sentimento”

(MUNSTERBERG, 1983a, p. 33, grifo nosso). No cinema, por intermédio da técnica denominada *close-up*, há a supressão de tudo que a mente quer ignorar, transpondo “[...] para o mundo da percepção o ato mental da atenção” (MUNSTERBERG, 1983a, p. 34). Há a remodelação do ambiente externo às exigências da consciência. “É como se o mundo exterior fosse sendo urdido dentro da nossa mente e, em vez de leis próprias, obedecesse aos atos de nossa atenção” (MUNSTERBERG, 1983a, p. 35).

No *close-up*, a modificação dos ângulos da câmera, com objetivo de enquadrar outro ponto de vista, faz com que a lente da câmera direcione os olhos do espectador. Cada plano filmado, em diferentes detalhes e ângulos, é depois agrupado na montagem da cena, método que visa não apenas o agrupamento, mas também impressionar e controlar a orientação psicológica do espectador. A ordenação dos planos não pode se dar de forma aleatória na composição das cenas, ela deve “[...] corresponder à transferência natural de atenção de um observador imaginário (que, no final, é representado pelo espectador)” (PUDOVKIN 1983, p. 60).

Semelhante ao *close-up*, que identifica o ato mental de prestar a atenção, o *cutback*, técnica que volta uma cena passada ou as antecipa, objetiva a função da memória e da imaginação respectivamente. Quando o ato mental de lembrar é desempenhado pelo aparecimento e desaparecimento sequência de uma reminiscência no cinema, projetados diretamente nas imagens, a realidade perde a solução de continuidade. “É como se o próprio mundo exterior se amoldasse às inconstâncias da atenção ou às ideias que nos vêm da memória” (MUNSTERBERG, 1983b, p. 38). Da mesma forma, em termos de ruptura da continuidade com a introdução de visões que se relacionem com o futuro, é possível exercer a função mental da imaginação. No cinema, ela passa a ser diretamente projetada na tela ao se entrelaçar passado e futuro no presente, algo, até então, só possível dentro da mente. A experiência do lembrar e do imaginar é ainda mais significativa quando o refletido nas telas é a materialização da mente dos personagens aos olhos do espectador, seja pela retomada de suas memórias, seja pelo que se caracterize como uma imaginação de seu futuro (MUNSTERBERG, 1983b).

Porém, a mente não somente se ocupa com os eventos que ocorreram ou ocorrerão. Para o entendimento das situações, é necessário ocupar-se também com os “[...] acontecimentos simultâneos em outros lugares” (MUNSTERBERG, 1983b, p. 41). O cinema proporciona a sensação de onipresença quando se apresentam cenas contrastantes, uma após outra, na técnica das rápidas mudanças de cena, sem que se perceba a existência de um nexo temporal

entre elas. Ainda que sucessivas, as cenas despertam no espectador a sensação de estar em diferentes lugares ao mesmo tempo. Mesmo que a divisão da atenção seja a explicação de alguns psicólogos para a incapacidade da mente em ocupar-se ao mesmo tempo sobre ideias distintas, subjetivamente a experiência é vivida como se fosse real. “Só o cinema é capaz de dar corpo a esta divisão interna, a esta consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito” (MUNSTERBERG, 1983b, p. 43). A união destas cenas é mentalmente elaborada pela presença de elementos sugestivos que influenciam e controlam nossas ideias. Assim, as ideias despertadas pelas cenas passam a não serem sentidas como uma criação nossa, mas como algo ao qual estamos submetidos.

No cinema, a qualidade da encenação emocional dos personagens “[...] conferem ao filme significado e valor” (MUNSTERBERG, 1983c, p. 46). As reações corporais do ator (gestos, rosto) aliadas aos elementos cênicos retratam as emoções que se desejem exprimir no filme. Em termos do espectador, as emoções se distinguem em dois grupos: aquelas que comunicam os sentimentos dos personagens e aquelas provocadas em nós pelas cenas dos filmes, que, inclusive podem apresentar-se opostas às dos personagens. No primeiro grupo, a percepção visual das manifestações das emoções confere ao espectador a mesma sensação do personagem. “É como se estivéssemos vendo e observando diretamente a própria emoção” (MUNSTERBERG, 1983c, p. 51) e, nesse sentido, “todas as sensações resultantes - dos músculos, das articulações, dos tendões, da pele, das vísceras, da circulação sanguínea e da respiração - dão o sabor de experiência viva ao reflexo emocional dentro da nossa mente” (MUNSTERBERG, 1983c, p. 52). No segundo grupo, novas emoções apoderam-se do espectador à medida que as impressões visuais fora do normal liberam emoções diferentes daquelas expressas nas cenas. A reação às cenas, neste caso, depende da vida afetiva do próprio espectador.

Porém, é para Aumont (2011), Rudolf Arnheim quem mais desenvolveu a tese gestaltista. Se para Münsterberg a base do cinema que o tornava uma arte seriam os processos mentais, Arnheim, de acordo com Andrew (2002, p. 35-36), conclui que o material cinematográfico seria o conjunto de “[...] todos os fatores que tornam o cinema uma ilusão mais que perfeita da realidade”. Para tanto, este, reúne um conjunto de seis aspectos discutidos por Arnheim que participam minimamente de uma cena e que conferem ao cinema o status de arte:

[...] 1) a projeção de sólidos numa superfície bidimensional; 2) a redução de um sentido de profundidade e o problema do tamanho absoluto da imagem; 3) a iluminação e a ausência de cor; 4) o enquadramento da imagem; 5) a ausência de

continuidade espaço-temporal graças à montagem; 6) a ausência de entradas (*inputs*) de outros sentidos (ANDREW, 2002, p. 36, grifo do autor).

O autor ainda destaca que Arnheim considera esses aspectos fundamentais na experiência irreal mediada pelo cinema. Trata-se de experiência irreal por se caracterizar não como desvios da realidade, mas de nossa experiência do real. O captado pela retina numa projeção cinematográfica pode até apresentar-se como realidade, porém a nossa relação com a realidade é muito mais profunda que apenas esta apreensão. À captação da imagem pela retina, agregam-se “[...] percepções, associações e memória”. Arnheim apunha-se ao desenvolvimento tecnológico do cinema, uma vez que este, ao aproximar o cinema da experiência natural, reduziria o seu impacto. (ANDREW, 2002, p. 36).

Duas noções em Arnheim são importantes para Aumont (2011, p. 94). A primeira é o *pensamento visual*, que se manifesta como uma forma de pensamento que não passa diretamente pelo pensamento verbalizado, logo não passando pela linguagem, mas pela percepção dos órgãos sensoriais, na qual a mais intelectual seria o visual. Ainda que discutível atualmente como teoria científica, é aceita por ser uma forma “[...] de expressão que permite designar fenômenos em que a intervenção da linguagem é discreta ou não localizada [...]”. A segunda noção diz respeito ao *centramento subjetivo*, no qual o espectador se compreende como centro do espaço que o circunda, saindo dele (o espectador) duas coordenadas angulares, uma horizontal e outra vertical, na direção da imagem, e a terceira coordenada que seria a distância entre o espectador (o centro) e o objeto focado.

A experiência cinematográfica é diferente para cada agente social. Para vivê-la, é necessária uma renúncia voluntária à realidade circundante. Uma disposição e entrega passiva e acrítica ao visualizado na tela. É um ato corriqueiro que, já no final da década de 40 do século XX, Hugo Mauerhofer, denominou *situação cinema*¹¹, no qual o isolamento completo do mundo exterior indica uma “[...] fuga voluntária da realidade cotidiana [...]”. Quatro mudanças psicológicas importantes são a base da situação cinema: (a) alteração da sensação de tempo, que leva ao tédio incipiente; (b) alteração da sensação de espaço, que predispõe a uma maior interpretação do mundo ao redor, haja vista a pouca iluminação na observação dos objetos; (c) o estado de passividade do espectador; e (d) o anonimato que induz à experiência em nível privado de forma mais intensa (MAUERHOFER, 1983, p. 376).

¹¹ A psicologia da experiência Cinematográfica. Trad. de Hugo Mauerhofer, "Psychology of film experience", in: Film: a montage of theories, org. Richard Dyer Maccann, New York, e. P. Dutton, 1966.

Com o filme, a imaginação desperta apossa-se do apresentado nas telas e a alteração do tempo leva a um “[...] desejo de ação intensificada [...]” (MAUERHOFER, 1983, p. 377). Essas alterações na sensação de tempo e espaço, proporcionadas pela acomodação na sala escura do cinema, são em muito influenciadas pela condição de passividade e receptividade do espectador. A situação cinema e o estado de sono (suas fantasias e os sonhos dos primeiros instantes de adormecimento) tornam-se, então, situações afins. Desse modo, a comunicação entre o inconsciente e o consciente é facilitada, logo,

[...] o nosso arsenal de repressões é ativado. Ao configurar-se a experiência cinematográfica, desempenham papel decisivo nossas frustrações, nossos sentimentos de imperfeita resignação e nossas inviáveis ou malogradas fantasias que se desenvolvem, por assim dizer, na fronteira da situação cinema (MAUERHOFER, 1983, p. 378).

A experiência cinematográfica preenche o vazio da falta de imaginação do homem moderno, alimenta seus sonhos e fantasias. Assume uma “função terapêutica” à medida que alivia o peso da existência e mantém a ordem social capitalista vigente. Assim,

O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma *necessidade* moderna, ainda não cantada em versos. O cinema nos faz ficar tristes e nos faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra das preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida. É um amplo reservatório contra o tédio e uma rede indestrutível para os sonhos (MAUERHOFER, 1983, p. 380, grifo do autor).

O cinema, mais que qualquer outro tipo de arte, proporciona ao espectador a experiência de vivenciar as coisas de uma forma diferente: a distância da obra desaparece da sua consciência (BALÁZS, 1983b; BENJAMIN, 2012). A câmara tem a capacidade de levar o espectador para dentro do filme e, com isso, parecendo estar em seu interior, os olhos e a consciência identificam-se com os dos personagens. Os olhos dos espectadores tornam-se pares aos olhares dos personagens e, nesse processo, ocorre o ato psicológico de identificação (BALÁZS, 1983b).

Em termos da identificação, conjuntamente com a projeção, Morin (1997b) fornece ensaio sobre a presença do imaginário como parte constituinte da realidade humana. Num sentido antropológico, o autor atribui ao reino do cinema uma ligação estreita com o reino dos mortos (o reino das sombras, da caverna de Platão). Para ele, muito antes de se estudar o fenômeno histórico-cultural do cinema, seria necessário desvendar o problema antropológico

do que se apresentava como arcaico no espírito do homem. De outra forma, tentar responder o que tornava o *homo faber*, produtor de instrumentos, racional e realista, ao mesmo tempo um *homo demens*, criador de fantasmas, mitos, magias, ideologias. O que denominou de “fenômeno arcaico de duplos” trata-se da relação entre a modernidade e o arcaísmo que, no cinema, seduzia-o como um:

[...] universo arcaico de duplos, fantasmas projetados nos ecrãs, que nos possuíam, nos envolviam, que viviam em nós, para nós, a nossa vida não vivida que alimentava a nossa vida vivida, de sonhos, desejos, aspirações, normas; e todo este arcaísmo que ressuscitava, sob a acção totalmente moderna da técnica maquinista, da indústria cinematográfica e numa situação estética moderna. [...] aquilo que se oculta é o que é precisamente essencial: vós, nós, eu, ao mesmo tempo em que somos intensamente envolvidos, possuídos, erotizados, exaltados, assustados, que amamos, sofremos, gozamos, odiamos, nunca deixamos de saber que estamos numa cadeira a contemplar um espetáculo imaginário: vivemos o cinema num estado de dupla consciência. Ora, este estado de dupla consciência, apesar de evidente, não é percebido, não o analisamos, porque o paradigma de disjunção nos impede de conceber a unidade de duas consciências antinômicas num mesmo ser. O que é necessário precisamente interrogar é este fenómeno espantoso em que a ilusão da realidade é inseparável da consciência de que ela é realmente uma ilusão, sem que, no entanto, esta consciência destrua o sentimento de realidade. (MORIN, 1997b, p. 17, grifo do autor).

As primeiras multidões foram atraídas pelo cinema pela fotogenia que a imagem imprimia à vida real. O fascinante se dava em ver o pitoresco naquilo que parecia insignificante. A imagem do real, a imagem cinematográfica, melhorava e conferia à vida cotidiana, seus seres e suas coisas, uma qualidade poética. Morin (1997b) partiu primeiro da análise do encanto que a imagem fotográfica proporcionava para, em seguida, tratar a imagem cinematográfica. A fotografia, ainda que imóvel, não seria morta. Ela representaria a presença de algo ou alguém ausente. Nesse sentido, o autor traz que a fotografia seria a própria recordação e que, esta, poderia ser chamada de “[...] vida reencontrada, presença perpetuada” (MORIN, 1997b, p. 37).

A fotografia atenderia uma série de carências subjetivas, fosse como fetiche ou como recordação. Teria a função multiforme e, por ser uma “presença moral, vai até ao encantamento e à presença espírita”. Ela traz em si a emoção de um lugar visitado, a recordação de rostos amados ou de acontecimentos importantes, enfim, ela combate o tempo e a morte como presença viva. E essas propriedades que parecem vir da fotografia, vêm “[...] do que nela existe de nós próprios”. São propriedades do espírito humano nela fixadas e a nós devolvidas. “[...] A riqueza da fotografia reside, de facto, no que nela não existe, mas que nela é projectado e fixado por nós” (MORIN, 1997b, p. 41).

Enquanto imagem material, a fotografia traz profunda relação com o homem por parecer possuir qualidade mental, uma qualidade de duplo que o original não possui. O duplo consiste em ser uma “[...] imagem fundamental do homem [...]”, anterior à consciência de si, imagem projetada de todo os seus anseios, temores no sonho e na alucinação. É também “[...] sua maldade e bondade, o seu ‘superego’ e o seu próprio ‘ego’”. O duplo é mais que um alterego é “[...] um eu-próprio outro [...]”. Superior e detentor de força mágica, o duplo separa-se do homem que dorme para viver nos sonhos e liberta-se dele, para tornar-se espírito, quando da sua morte. Antes dos receios, o homem fixara no duplo suas ambições, a imortalidade, a ubiquidade, a onipotência, e transmitiu-lhe todas as suas “[...] potencialidades primárias [...]” (MORIN, 1997b, p. 45, grifo do autor). Assim, destaca:

Detentor, por conseguinte da imortalidade, o seu poder é de tal modo grandioso que, tal como a si próprio o transformou a morte, assim ele se transforma em deus. Os mortos já são deuses, e os deuses saíram dos mortos, ou seja, do nosso duplo, isto é, da nossa sombra, *o que equivale a dizer, em última instância, da projeção da individualidade humana numa imagem que se lhe tornou exterior* (MORIN, 1997b, p. 45, grifo do autor.)

O duplo é a imagem do homem, “[...] imagem exata e ao mesmo tempo irradiante, com uma aura que o ultrapassa - o seu mito” (MORIN, 1997b, p. 45). A afirmação da individualidade humana, da construção do homem pelo homem, se deu com a origem do duplo na mais ancestral humanidade. Com a qualidade de ser projetável sobre todas as coisas e imagens, o duplo inicialmente aparece na arte rupestre como imagens, gravuras e pinturas realistas. Herdeira do duplo, da imagem mental objetiva, a arte realista foi aprimorada por intermédio dos clássicos e naturalistas e, com o posterior desenvolvimento do realismo artístico, tanto a realidade quanto a imagem foram reciprocamente enriquecidas. O realismo não representa apenas o real, mas também a imagem do real por uma qualidade própria que é a estética. É essa estética da imagem objetivada que faz com que recordemos de qualidades intrínsecas à imagem mental.

O apagamento do duplo na vida do homem moderno não significou sua extinção. Ele ressurgue nas sombras e nas alucinações, desperta no sono. Mesmo atrofiado ou adormecido, ele se apresenta sobre qualquer coisa ou ser, desde que o homem se veja “[...] através do espelho, do reflexo ou da recordação [...]”. O duplo e a imagem são recíprocos, dois polos de uma mesma realidade: em um polo, o duplo mágico; “[...] no outro, a imagem-emoção, o prazer, a curiosidade, o devaneio, os sentimentos vagos [...]”. E, entre eles, “[...] reina uma zona sincrética, fluida [...]” em que dominam o sentimento, a alma e o coração, na qual, a

imagem é sempre presença. Uma zona de magia embrionária contida pela lucidez do homem moderno, mas interiorizada e reduzida na forma de sentimentos ou de estética. A imagem fotográfica irradia-se e integra-se a essa zona, torna-se afetiva e o que se torna afetivo, torna-se mágico (MORIN, 1997b, p. 48-49).

A qualidade psíquica da fotografia deve-se a sua natureza que mistura o reflexo e a sombra. No cinematógrafo, essa qualidade é ampliada pelo movimento e por meio de artifícios que acentuem ou exagerem sombras e luzes. A imagem torna-se sobrecarregada de potência afetiva e ganha mais impacto sobre o espectador que a própria cena real. Da mesma forma, podem-se apagar os vestígios de sombras e evidenciar os resquícios da alma e da espiritualidade dos rostos. No cinema em cores, o evidenciado é a qualidade dos reflexos.

O cinematógrafo é máquina fotográfica que tem a capacidade de sequenciar as imagens dando a ideia de movimento. Enquanto na fotografia a imagem adapta-se às particularidades individuais, no cinematógrafo a adaptação se dá ao coletivo, ou seja, as imagens não são propriedades de quem assiste ao filme. A originalidade da invenção em 1895 partiu do francês Léon Bouly a partir do cinetógrafo desenvolvido por Thomas Edson. Neste mesmo ano, Bouly perdeu a patente para os irmãos Lumière, sendo estes considerados oficialmente os pais do cinema. Os Lumières apresentaram ao mundo o espetáculo da realidade. Morin considera o ponto de mutação do cinematógrafo a cinema quando Marie-Georges-Jean-Méliés introduz a teatralidade ao espetáculo. (MORIN, 1997b).

Méliés passou a inventar efeitos fotográficos com objetivo de criar mundos fantásticos em seus filmes. Ele introduziu, no ano de 1898, o fantasma e o duplo nos filmes por intermédio das técnicas de sobreimpressão ou múltiplas exposições. Truques de prestidigitação que se tornaram chave na arte do cinema. Nesses termos, Morin (1997b, p. 70) completa: “De facto, da mais realista das máquinas, imediatamente surge o fantástico: a irrealidade de Méliés torna-se tão flagrante como a realidade dos irmãos Lumière o foi”. Da correspondência entre o realismo dos Lumière e o fantasmagórico de Méliés, sintetizou-se o cinema.

Foi a metamorfose o truque primeiro que possibilitou o deslocamento da fotografia em fluxos da produção de cinema. Se na imagem da fotografia há um espelho que não passa por transformação em decorrência de nossos desejos, temores ou sonhos, no cinema, assim como no mundo primitivo dos duplos, todas as metamorfoses são possíveis. E foi Méliés quem primeiro descobriu, ainda que acidentalmente, essa possibilidade. No universo da metamorfose, onde os duplos movem-se livremente, aparições, desaparecimentos, transmutações e

transformações permanecem vivas e ativas. Para Morin (1997b), a grande revolução do cinema se dá não apenas pelo aparecimento do duplo no espelho mágico do ecrã, mas quando, pela metamorfose, este espelho foi atravessado. Se a magia da metamorfose originou o cinema, este por si próprio foi produzindo-se e transformando-se evolutiva e revolucionariamente. Evolutiva, em termos de aprimoramentos qualitativos de suas técnicas e efeitos. Revolucionária, pela alteração das dimensões tempo e espaço (MORIN, 1997b).

A partir do que nos é sensível, do que nos penetra, o cinema organiza e constrói a realidade que aparece nas telas. Elabora um modelo do real cuja essência e valores cognitivos dependem dessas duas características importantes da realidade: espaço e tempo (LOTMAN, 1978). O tempo perde sua cronologia e reconstitui-se em um tempo fluido, dotado de compressões, alongamentos, inversões e distintas velocidades. A unidade de lugar é transgredida quando o espaço adquire a propriedade de ubiquidade pelos movimentos de *travelling* ou panorâmica das câmaras. Transporta-se o espectador a qualquer ponto do espaço, sem que esta saia de seu lugar, conforme a flexibilidade, saltos, avanços ou recuos da câmara. As transformações do tempo e do espaço pelo cinema desembocaram no universo mágico das metamorfoses (MORIN, 1997b).

E, nesse sentido, o cinema tem a especificidade de repetir infinitamente o tempo. Reproduz-se, quantas vezes necessárias, o tempo que não conseguimos repetir em nossas vidas (BAZIN, 1983). O tempo psicológico (da percepção, da consciência) difere do tempo científico. Esse é determinado pelos movimentos exteriores, aquele pela síntese, na consciência do espectador, entre o passado e o futuro (BETTON, 1987; MORIN, 1997b; MARTIN, 2005). O cinema introduz uma noção tripla de tempo: o tempo da projeção (a própria duração do filme), o tempo da ação (o tempo da narrativa dentro do próprio filme) e o tempo da percepção (impressão arbitrária e subjetiva sentida pelo espectador).

Ainda mais, é possível dilatar ou comprimir os momentos que nos atravessam como raios na vida real. O tempo no cinema obedece ao ritmo das imagens da ação e é construído no processo de montagem. Ele é falseado, metamorfoseado, e assume um efeito fantástico e fluido de, pelo acelerador ou pelo retardador, ser comprimido ou dilatado. A metamorfose do tempo implica a própria metamorfose de tudo no universo (MORIN, 1997b). Em acelerado, tudo se vivifica ou espiritualiza, em retardo, tudo se mortifica e materializa-se (MORIN, 1997b; BETTON, 1987).

A câmera lenta, de acordo com Betton (1987, p. 18), muitas vezes possibilita a adesão do espectador associado a distintas reações afetivas (mal-estar, tristeza, exuberância

imaginativa etc.) e, por vezes, psicomotoras (atividade onírica). Ela “pode sugerir imagens de paz, de resignação, de esforço intenso e contínuo, de impotência, ou, ao contrário, de potência [...]”, além de indicar a ausência de peso ou ausência de gravidade em cenas de ficção científica. A câmera rápida, por sua vez, permite a criação de efeitos cômicos até mesmo em cenas dramáticas ou dolorosas. Nela, fenômenos que passariam imperceptíveis, podem ser visualizados em alguns segundos, como, por exemplo, a transformação de uma flor em fruto. Sendo o cinema “[...] essencialmente movimento [...]”, o autor destaca que a interrupção do movimento não se torna efeito interessante, haja vista não se obter nenhum efeito psicológico ou físico.

Em termos da inversão do tempo, Betton destaca ser possível com esta técnica a obtenção de efeitos cômicos, poéticos ou dramáticos: “[...] reversível, aquilo que é atração pode se tornar repulsa, e vice-versa” (BETTON, 1987, p. 21). Entretanto, deixa claro a não existência da ambivalência da natureza do universo em termos da noção científica do tempo: ele é a própria existência, portanto é irreversível. O tempo é a direção voltada para o futuro, bem como a representação do passado, cuja consequência é o presente.

Se pelo uso da câmara foi possível ao homem dominar o tempo no universo fílmico, essa propriedade, por intermédio das elipses ou contrações do tempo, visou maior impacto sobre o espectador. Logo, é em função do elemento tempo que a construção do filme deve ser avaliada (BETTON, 1987). As formas de tratamento em relação ao tempo podem ser: o tempo condensado, o tempo respeitado, o tempo abolido e o tempo desordenado. No tempo condensado, evidencia-se a continuidade causal e linear e, depois, suprimem-se os tempos mortos da ação, ou seja, aqueles que não são úteis no progresso e na definição da sequência dramática. O tempo respeitado, aquele em que se tenta respeitar o desenrolar do tempo de forma integral, diz respeito à apresentação no ecrã de ação cujo tempo é idêntico ao do filme em si mesmo. O tempo abolido trata-se da mistura de temporalidades diferentes (presente, passado e futuro) no mesmo espaço dramático.

O tempo desordenado, quando se evoca o passado, pode ser utilizado por motivos estéticos, motivos dramáticos ou motivos psicológicos. Em termos estéticos, visa a simetria estrutural satisfatória e temporal centrada no presente. A obra é inicialmente apresentada no tempo presente e a evocação do passado expõe os acontecimentos já ocorridos, antes de retornar ao presente para o desenrolar do drama. Os motivos dramáticos visam colocar o espectador, desde o início, diante do fim do filme. O desfecho já conhecido acentua o conteúdo humano da obra e sua solidez de construção. Nos motivos psicológicos, a

modificação temporal pode se dar na materialização de recordações dos protagonistas que o levaram à situação presente (BETTON, 1987).

Nesse contexto, emergem os filmes-desastre. A estética dos filmes-desastre tem origens no cinema de ação e fascinação decorrente da Modernidade. A Modernidade, além de originar como ideias-conceitos relacionados à moral e política, ao cognitivo e socioeconômico, trouxe uma quarta concepção neurológica associado ao ritmo de vida mais frenético, à presença marcante do tráfego, do barulho, do excesso de pessoas, do caos, das vitrines, enfim, de uma cidade mais caótica, abarrotada, acelerada e estimulante do que em qualquer outra época. O excesso de estímulos foi responsável pela alteração da estrutura fisiológica e psicológica da experiência: o registro da experiência subjetiva se dava não apenas pelos sentidos visuais ou sonoros, mas também quanto às tensões viscerais e à ansiedade (SINGER, 2004; CAVALCANTI; TUCHERMAN, 2008).

A periculosidade das cidades modernas não passou despercebida da grande imprensa da época. Jornais sensacionalistas destacaram os terrores e medos dos trânsitos na cidade, os acidentes com as máquinas das fábricas¹², os riscos das moradias populares, as quedas de grandes alturas sempre com a presença personificada da morte em suas vítimas e com os choques nervosos a que estavam sujeitos os espectadores. A exposição dos fatos e das vítimas, mais que se configurar como um oportunismo econômico ou curiosidade mórbida, revelava “[...] uma hiperconsciência especificamente histórica da vulnerabilidade física no ambiente moderno” (SINGER, 2004, p. 106).

A intensidade dos estímulos dos ambientes urbanos, dos choques sentidos, adaptou o aparelho humano à vida moderna. Um homem hiperestimulado necessitava de mais e mais estímulos para renovar o organismo cansado. A incerteza, os riscos e as vulnerabilidades da vida moderna aumentaram a necessidade da dramatização (RODRIGUES, 2014). A demanda por excitação aumentou na mesma medida o entretenimento voltado ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Os estímulos eram fabricados pelos espetáculos de desastre, passeios mecânicos, dentre outros, que condensavam sensações visuais e cinéticas intensas. Cenas de sensação como naufrágios, incêndios além de seu clímax espetacular, passaram a ser carregadas de uma série de emoções. E, no cinema, a comercialização do suspense como diversão surge como sintoma e reflexo da modernidade neurológica. Os filmes gravitavam em torno da estética do espanto, acompanhados pelas cenas de sensações intensas e vívidas. Os

¹² O trânsito e os acidentes nas fábricas situaram a tecnologia moderna como ameaças à vida e ao corpo.

choques do cinema treinavam e habilitavam os indivíduos a lidarem com os choques do novo da vida moderna (SINGER, 2004; CAVALCANTI; TUCHERMAN, 2008).

Como os temas que sobejam o universo comunicacional advêm do que se é pauta no social, no econômico, na política e nas artes, um novo processo de hibridização entre as indústrias da cultura e da comunicação passaram a movimentar a economia no capitalismo cultural (RODRIGUES, 2014). A economia cultural compreende os seguintes princípios em sua conjuntura: mercado, consumismo, individualismo, progresso técnico-científico, indústrias cultural e de comunicação. O que Lipovetsky e Hervé (2012) denominaram de *cultura-mundo* refere-se ao ajuntamento entre economia e cultura que institui novos significados e sentidos culturais, regras e costumes. É a *cultura-mundo* quem propicia a consciência de mundo, ao se provocar posicionamentos sobre questões em outras partes do mundo, faz surgir novos modos de vida, determinados pela compressão do espaço-tempo, e induz à sensação de estarmos todos vivendo no mesmo contexto (HENNING; VIEIRA; HENNING, 2012).

Duas ideologias são frutos dessas ideias da *cultura-mundo*: a ecologia e os direitos humanos (LIPOVETSKY; HERVÉ, 2012). A justiça, concorrência e a imprevisibilidade constituem-se elementos de base da sociedade contemporânea a medida que os modos de existência se ligam à mudança permanente, à singularidade de cada indivíduo e à produção independente de si. Os direitos humanos assumem um contorno diferente no mundo globalizado: é possível tornar-se diferente do outro e escolher o próprio caminho que leve à felicidade. No entanto, a escolha emancipada de si, além de desvencilhar do Estado de seu caráter emancipatório, relega ao indivíduo o direcionamento de seu projeto de vida, bem como a responsabilidade por aquilo que resultar como consequência (HENNING; VIEIRA; HENNING, 2012). Para Taylor (2008), somente é possível interferir na vida de outrem quando este possa provocar danos a outros. Essa é a fórmula (princípio do dano) que endossa o individualismo das sociedades atuais. A busca da felicidade individual no pós-guerra está diretamente ligada ao consumo. Nesse sentido, o individualismo e o consumismo andam em paralelo, uma vez que a definição de individualidades está coligada à venda de mercadorias. As grandes corporações seguramente manipulam os modos de existir com suas mercadorias e linguagens em exposição nas mídias.

A comunicação das questões ambientais¹³ por qualquer tipo de mídia acerca-se de duas características: (a) *ser constitutiva*, à medida que contribui para compor representações sobre a natureza e os problemas ambientais, e (b) *ser pragmática*, por colaborar na resolução destes problemas. As implicações sociais e econômicas resultantes de distintas visões sobre a natureza e o meio ambiente e sua comunicação ditam os contornos discursivos sobre o desenvolvimento da relação natureza / meio ambiente. Logo, nos termos do que propõe o desenvolvimento sustentável, a apropriação simbólica e material da natureza são os objetos de interesse daqueles que apoiam os limites ou a exploração desenfreada dos recursos naturais (CERQUEIRA; AGUIAR, 2011).

A partir da década de 1960, o interesse pelas questões ambientais deixa de ser apenas uma reivindicação dos movimentos ambientalistas e assume proporções mundiais. Os problemas ambientais tomam conta da pauta pública após a Conferência da Biosfera (Paris, 1968) e Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente (Estocolmo, 1972). Porém, é após a Conferência da ONU sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92, Rio de Janeiro) e a Conferência das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (a Rio+20) em que a preocupação com o futuro do planeta e da população ganham maior visibilidade. Nesse sentido, *novas abordagens sobre a natureza e o meio ambiente foram impulsionadas no cinema*, tendo em vista a necessidade da definição de novos rumos frente às questões de ordem ambiental (CERQUEIRA; AGUIAR, 2011; HENNING; VIEIRA; HENNING, 2012).

A sociedade em geral passou a preocupar-se com o futuro do planeta em decorrência da crise ambiental e, paralelamente, a educação ambiental, surgindo como mediadora entre ambos, ganhou força e se constituiu num campo de discursos cooptados e visibilizados pela mídia, determinando verdades e saberes sobre a crise do século XXI (HENNING; VIEIRA; HENNING, 2012). A ideia, por exemplo, de associarmos o termo meio ambiente à ecologia e à natureza reflete uma representação que é reforçada pela mídia e que se distancia do entendimento de espaço de inter-relação entre o homem, cultura, natureza e sociedade. A natureza é dita equilibrada e independente da interação com a cultura humana. A presença humana é vista como intrusa, desestabilizadora e nefasta. Uma visão amplamente difundida que revela o antropocentrismo e que merece ser repensada e reavaliada (GRUN, 2007; CARVALHO, 2008; CERQUEIRA; AGUIAR, 2011).

¹³ Importa ressaltar que o cinema é dito ambiental quando trata em suas narrativas de temas ambientais ou de ideais ambientalistas.

A devastação ambiental, constantemente divulgada nos meios de comunicação, seja na forma de publicidade, propagandas e noticiários, seja na forma de entretenimento como filmes de cinema, torna-se estratégia dos meios de comunicação no sentido da constituição de modos de vida, discursos e verdades que visem a proteção, conservação ou preservação ambiental. Um dos modos de ser do mundo contemporâneo surge da nova forma de pensar o mundo, pensar sobre si e pensar sobre a relação de si com os outros: o sujeito ecológico. É um ideal que orienta a existência baseada nos princípios ecológicos e, conseqüentemente, numa sociedade ecológica (CARVALHO, 2008; HENNING; RATTO; GARRÉ, 2010). Nessas circunstâncias, a comunicação perpetrada na mídia é paradoxal: ao mesmo tempo em que nos incita a pensar e agir em defesa do planeta também anuncia um final apocalíptico e a dificuldade na construção de um novo mundo. Verdades grandiosas a respeito da salvação da Terra devem ser postas sob suspeita, no entanto, isto não nos dirime da responsabilidade diária de convivermos harmoniosamente no planeta (HENNING; VIEIRA; HENNING, 2012).

As estratégias para lidar com as emoções e os sentimentos decorrentes da insegurança ambiental variam entre o racionalismo técnico-científico aos rituais supersticiosos, sendo a gestão racional a mais predominante na prevenção dos danos e controle das incertezas. E, se a ciência observa e explica as mudanças climáticas, cabe à cultura os meios de divulgação do explicado. Dessa forma, observação científica e divulgação midiática retroalimentam-se. A compreensão, o julgamento e a própria ação quanto aos riscos dependem, além das instituições socioculturais ao qual o ator esteja inserido, de conhecimentos e saberes prévios decorrentes de discursos difundidos (CAVALCANTI; TUCHERMAN, 2008; RODRIGUES, 2014).

Estando a ciência, os homens da ciência, portadores de porções de verdade humana constituída, circunscrita em um conjunto de crenças, valores e prestígio, sua verdade de ciência, desqualifica os demais saberes (DOUGLAS; WILDAVSKY, 2012; RODRIGUES, 2014). Dessa forma, a comunidade científica assume importância e participação ativa na construção social dos riscos ambientais e das catástrofes. A divulgação de cenários futuros quanto às alterações planetárias em função da ação antrópica determina que os riscos ambientais devem ser priorizados, o que provoca novas formas de socialização. O cinema e os *filmes-desastre* tornam-se uma dessas formas de socialização ambiental.

Os riscos ambientais, sejam tecnológicos, sociais ou naturais, tornaram-se tópicos muito explorados no cinema contemporâneo. Filmes ficcionais ou baseados em fatos

catastróficos renderam grandes bilheterias à indústria cinematográfica ao adaptarem à narrativa o espetáculo em imagem e som. Eventos naturais (como furacões, terremotos, tsunamis, enchentes), acidentes (navafraios, incêndios), terrorismo, invasões alienígenas, impacto de meteoros, epidemia de vírus e efeitos adversos das tecnologias são os temas mais recorrentes que apresentam em suas narrativas desordem total produzindo tensão e medo em seus espectadores (RODRIGUES, 2014).

Os *filmes-desastre* tratam-se de produções, majoritariamente, em língua inglesa dada a supremacia do *cinema hollywoodiano* em sua reconfiguração estética e mercadológica, posterior aos anos de 1970. De acordo com Keane (2006), *filmes-desastre* (ou *disaster movies*, cinema catástrofe, filmes catástrofes) caracterizam-se pela presença de três elementos fundamentais: (a) enredo apocalíptico, (b) gênero dramático e (c) cenas de muita ação. Aliados a esses, toda a narrativa desenvolve-se com o uso de muitos efeitos especiais. Além disso, ainda contam em seu repertório heróis e heroínas (arquétipos) que reagem às situações em função do sexo, da classe social ou da profissão e não em função de identidades individuais. (CAMPBELL, 2008).

Os *filmes-desastre* são produzidos e assistidos por conta de dois fatores: o industrial e o ideológico. O industrial reflete as considerações comerciais pelas quais um sucesso de um estúdio será replicado em versões que obtenham os mesmos lucros por outros estúdios. O ideológico diz respeito à relevância e a atualidade dos temas abordados para a cultura e a sociedade contemporâneas. Sejam ambientais, humanos, alienígenas, desastres ou qualquer outro, a maioria dos filmes oferecem soluções de forma a garantir a sobrevivência. Todavia, os filmes ficcionais sobre mudança climática (*cli-fi*)¹⁴, por exemplo, de uma forma geral, refletem os medos e incertezas acerca dos impactos das mudanças climáticas e suas consequências sobre a continuidade de vida humana na Terra. São produções que, além de trazer visões sobre as mudanças climáticas, visam entreter e, ao mesmo tempo, atrair grande público com objetivo de maior lucro (KEANE, 2006).

Uma catástrofe vivenciada se assemelhará a sua representação (SONTAG, 2003). Estamos cercados por imagens na televisão, no cinema, no vídeo. Imagens cuja captura mais dramática da realidade “[...] constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor [...] um bom senso

¹⁴ A partir dos anos 2000, o termo cli-fi foi utilizado para indicar todas as obras de ficção que tratassem das alterações climáticas provocadas pelos homens. Cli são as primeiras letras da palavra clima e fi, as de ficção. O termo foi descrito pela primeira vez enquanto conceito por Dan Bloom, escritor freelancer. (SVOBODA, 2016).

para os negócios” (SONTAG, 2003, p. 24). A *estética do desastre* não é coisa recente. Ainda que o grande reavivamento dos *filmes-desastre* se dê na década de 70 do século XX, sua origem remete aos primórdios no ainda cinema-mudo. O primeiro *filme-desastre*, *Fire!*¹⁵ (Fogo!), data de 1901. Seu diretor James Williamson, propôs um filme de atração de 5 minutos, no qual bombeiros resgatavam vítimas do incêndio em uma casa. Podemos citar ainda *O fim do Mundo* de 1916, cujo enfoque se dá no desencadeamento de desastres após a colisão de um cometa com a Terra; A erupção do Vulcão Pompéia retratado em *Os últimos Dias de Pompéia* (1913 e 1935); San Francisco (1936), cujo tema tratou do terremoto ocorrido em São Francisco (EUA) em 1906. Mas é em *The Hurricane* (O Furacão, 1937) que se é considerada uma das melhores cenas de desastre da época (RODRIGUES, 2014).

Sontag (1965) destacou a fantasia servida pelas artes populares da indústria cultural como matéria para enfrentamento dos temores da época: a ameaça do banimento incessante e do terror inconcebível. Fantasia que distraia e libertava dos temores e ameaças, tornando psicologicamente suportável o insuportável. E, da forma que a fantasia tornava o mundo mais belo, ela também o neutralizava. A autora abordou a potência dos filmes de ficção das décadas de 40 e 50 em mobilizar o sensível. Mais ainda, da possibilidade de o espectador participar, em fantasia, da própria morte, da morte das cidades e, por fim, da própria humanidade.

Filmes-desastre dessa época refletem as inseguranças mundiais como uma possível guerra nuclear entre EUA e antiga URSS (como, por exemplo, sobreviventes após uma guerra nuclear em *Day the World Ended*, 1956, regravado no ano de 2889 em 1966), as mutações genéticas decorrentes da radiação (*Them!* 1954; *The Blob*, 1966) e invasões alienígenas resultantes da corrida espacial (Invasores marcianos em *Invaders From Mars*, 1953; *A Guerra dos Mundos*, 1953, regravado como *Guerra dos Mundos*, 2005).

Os filmes de ficção desdobram-se na estética da destruição, da desordem, dos estragos, enfim do desastre. O desastre generalizado dos filmes liberava o espectador de obrigações normais: à medida que a cidade esvaziava e sua população era aniquilada, havia a fantasia da possibilidade de ocupar a cidade deserta e recomeçar. Ao mesmo tempo, o espectador satisfazia-se em termos morais, no sentido de liberar seus sentimentos cruéis ou amorais (SONTAG, 1965). Morin (1997a) nos traz a catarse quando da audiência de catástrofes como

¹⁵ Os exemplos dos filmes foram retirados de Rodrigues (2014) e dos sites <<http://www.filmsite.org/disasterfilms.html>>; <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_disaster_films>; <https://en.wikipedia.org/wiki/Disaster_film>; <<http://www.imdb.com/list/ls002913604/>>; Todos acessados em 14 dez. 2017.

experiência vivenciada com toda a segurança que a tela produz. Seremos atravessados com tantas catástrofes e consumi-las como produtos cinematográficos ou em forma de notícias promovem o distanciamento das vítimas fictícias ou reais:

As vítimas do sensacionalismo como da tragédia são projetivas, isto é, são ofertadas em sacrifício à infelicidade e à morte. Mas o sacrifício ritual dos grandes dias é outra coisa, como é outra coisa a fornada diária que os frustrados da vida levam à morte. A Catarse é como digerida no cotidiano, isto quer dizer que o grande tema de sacrifício, “eles morrem em meu lugar”, se atenua num “são os outros que morrem e não eu” (MORIN, 1997a, p. 115, grifo do autor).

Nos filmes de ficção científica, a valorização estética da destruição e da violência transfere para as coisas, os objetos e as máquinas valores éticos e importância. Mais do que nos humanos desamparados, a possibilidade de repulsa de invasores alienígenas ou recuperação de um desastre está nas ferramentas, logo, é sobre elas que experimentamos as fontes de poder. Outro aspecto dos filmes de ficção diz respeito à questão da desumanização como uma das mais profundas angústias da psique individual contemporânea. Contrário à animalidade (o lado escuro da natureza humana), o perigo da transformação do homem agora se dá em termos de sua mecanização. O homem em sua próxima fase de desenvolvimento seria aquele obediente, tecnocrático, eficiente, sem emoções ou vontades, impessoal, por fim, desumanizado. A autora ainda teceu comentários acerca da ausência crítica nos filmes às condições sociais que criavam os medos e ao não reconhecimento da ciência como atividade interligada aos interesses sociais e políticos (SONTAG, 1965).

Após crise no final da década de 1960, os anos 1970¹⁶ foram emblemáticos para o *filme-desastre* e para o cinema hollywoodiano como um todo. Hollywood mais uma vez se reafirmou como potência homogeneizadora e referência mundial (industrial e cultural) de cinema ao adotar um formato estético-industrial em seguida ao lançamento dos filmes *Tubarão* (Steven Spielberg, 1975) e *Guerra nas estrelas* (George Lucas, 1977). A integralização horizontal dos estúdios de Hollywood às demais indústrias midiáticas e de entretenimento foi decisiva neste processo (MASCARELLO, 2006).

¹⁶ A Hollywood contemporânea corresponde ao período pós Segunda Guerra em decorrência de três elementos: a vitória do Governo Americano sobre as Majors em 1948, a consolidação da TV e o declínio do número de espectadores no cinema. De 1945 a 1975, Hollywood atravessou um período de transição e instabilidade econômica. Para uma visão mais aprofundada do assunto, ver Mascarello, 2006.

*Blockbusters, high-concept*¹⁷ ou não, os *filmes-desastre* desse período de muito sucesso incluíram *Airport* (1970), *O Destino do Poseidon* (*The Poseidon adventure*, 1972) e *O Inferno na Torre* (*The towering inferno*, 1974) (RODRIGUES, 2014). Ainda que focados em outras questões, três outros filmes dessa época podem ser considerados como precursores do cli-fi: mudanças climáticas e seus impactos na agricultura é o foco de *No Blade of Grass* (1970); a emissão de gases e o efeito estufa reduzem a produção de alimentos e a população pobre de Nova Iorque do ano de 2022 passa a ser alimentada por tabletes verdes de alga em *Soylent Green* (1973); e, em outra produção cinematográfica, o buraco na camada de Ozônio desequilibra quimicamente uma floresta e o encontro entre os animais e um grupo de viajantes desencadeia uma luta pela sobrevivência em *Day of the Animals* (1977) (SVOBODA, 2016).

Estes filmes representaram preocupações com as questões ambientais na década de 1970 que ganharam maior visibilidade em decorrência dos movimentos ecológicos. *Filmes-desastre* desse período também trazem uma conotação política moralista e conservadora. Campbell (2008) destaca as soluções corporativas defendidas nos filmes, as quais permitem a sobrevivência dos grupos por uma ação coordenada e até mesmo obediente a uma elite de líderes, geralmente tecnocratas ou profissionais.

Nas décadas de 1980 e 1990, *filmes-desastre* são reinventados com o uso dos computadores na criação das imagens (CGI - Computer Graphic Imagery). Além da destruição de navios, prédios, aviões, foi possível o aniquilamento de cidades inteiras, garantindo assim maior espetacularidade e verossimilhança ao real (CAMPBELL, 2008). Ademais, os personagens não são mais grupos de pessoas lutando em um mesmo espaço pela sobrevivência. Agora, eles seguem caminhos individuais sobre uma trama maior (SVOBODA, 2016). Entre os filmes de 80, destacamos *The Day After* (1983), cujo tema trata de sobreviventes nos EUA após uma guerra nuclear; *St. Helens* (1981) dramatiza a erupção do Monte Santa Helena em 1980; *Mad Max 2* (1981), no deserto australiano pós-apocalíptico, uma comunidade busca defender sua comida e combustível de bandidos; *The Terminator* (O exterminador do Futuro, 1984) retrata a inteligência artificial e guerra entre homens e máquinas. Catástrofes globais decorrentes de asteroides e meteoros como em *Deep Impact*

¹⁷ Blockbusters, high concept ou não, (ou arrasa-quarteirão) são filmes que restabeleceram a economia do cinema hollywoodiano após 1975. Caracterizam-se por: “[...] (1) o custo de produção extraordinariamente inflado (por conta dos cachês e efeitos especiais); (2) a despesa com lançamento próxima ou superior ao custo de produção (em razão do número elevado de cópias e da publicidade massiva na televisão); e (3) a rápida “queima” do filme no circuito primário de exibição (não importando o quão positivo seja o ‘boca-a-boca’)” (MASCARELLO, 2006, p. 349). High concept designa uma forma de filme premeditada que visam lucros na maior possibilidade de exploração multimidiática e multimercados.

(1993), *Armageddon* (1998), *Asteroide* (1997); Furacões e tornados em *Twister* (1996), *Tornado!* (1996); Erupções vulcânicas, como em *Volcano* (1997), foram exploradas em filmes com foco em calamidades espetaculares e grupos de pessoas buscando a sobrevivência ao apocalipse, revelando a incerteza existencial em todo o planeta. Ao mesmo tempo, esses filmes revelam a vitalidade do gênero apocalíptico na cultura americana (SVOBODA, 2016).

O filme de *The Day After Tomorrow* (2004), de Roland Emmerich, demarca os estudos sobre filmes cli-fi em antes e após seu lançamento. O filme (caracterizado como filme evento), cujo orçamento foi de 125 milhões e receita de mais de 544 milhões de dólares, apresentou uma dramatização das mudanças climáticas em cenários extremamente assustadores, entretanto, não trouxe em si indicativos de ações que pudessem evitar tais quadros. De uma forma geral, *filmes-desastre* que tratam das mudanças climáticas e suas representações apocalípticas do mundo podem fazer com que os riscos colocados pelas mudanças sejam atraentes. E, quando o arquétipo de herói ou heroína (cientista) enfrenta dificuldades pessoais ou profissionais semelhantes às do público, o cineasta cria um mensageiro capaz de tornar a ciência climática significativa para eles. Por outro lado, o habitual retorno à normalidade no final dos filmes pode subestimar o problema. Filmes apocalípticos como *The Day After Tomorrow* reforçam a ideia de ser tarde demais para tentar solucionar os problemas ambientais criados pelo homem. E, se a própria Terra ao reduzir a população após eventos catastróficos soluciona esse problema, de forma indireta os cineastas evidenciam não ter respostas para se viver no Antropoceno, recriando, dessa forma, o Holoceno (SVOBODA, 2016).

O gênero desastre é recursivo na cinematografia hollywoodiana. Seu aspecto visual tem grande impacto sobre os espectadores, contribuindo para formar o núcleo de percepções do público moldando seus pensamentos sobre os desastres (QUARANTELLI, 1980). O aumento deste tipo de produção ocorreu significativamente após os ataques às Torres Gêmeas, em Nova Iorque, em 11 de setembro de 2001. A incerteza e insegurança mundial decorrentes desse fato aumentaram em muito a ansiedade do público e sua demanda por mais filmes- desastre. Tendo em vista os lucros exorbitantes com esse tipo de produção e os milhões de expectadores que lotam as salas de cinema, uma nova quantidade de filmes- desastre é então lançada no mercado. São exemplos do gênero neste século XXI: *2012* (2009), *O Impossível* (2004); *San Andreas* (2015).

Um outro gênero cinematográfico cartografado por Cavalcanti e Tucherman (2008, p. 38) expõe a apropriação do saber técnico-científico, as agruras sociais e a tentacularização da

catástrofe, cimentando-a como um fenômeno transmidiático. Trata-se de um tipo híbrido entre cinema e ciência denominado documentário-catástrofe¹⁸. Tipo de documentário que, por apresentar as seguintes características, distancia-se de outros: o mundo como protagonista possuidor de verdade apocalíptica e hipótese de resistência associada a uma adesão política; interrupção “[...] crítica da diferença entre realidade e ficção, facticidade e versões, interpretações e apropriações [...]”; interação entre ficção, retórica e estética na construção de imagens de destruição do planeta e da vida, antes fotogênicos.

Ao associar documentário, portanto realidade, ao fato, utilizando-se de recursos da tecnociência “[...] que simula realidades paralelas fazendo-as visíveis e co-presentes à própria atualidade [...] o documentário-catástrofe integra no mesmo sentido o choque do novo, enfraquece a esfera crítica e convence os espectadores por adesão (CAVALCANTI; TUCHERMAN, 2008, p. 39). Da fotogenia do planeta à sua decomposição em vários pontos, os divulgadores científicos do documentário-catástrofe, com as mais atualizadas informações, além de oferecerem um espetáculo aterradorizante do real, tomam para si a tarefa de contribuir nas decisões necessárias.

Se antes da década de 1980 os problemas ambientais eram nacionais, regionais e locais relacionados à poluição, ao desmatamento, aos efeitos de produtos sobre a saúde etc. (TOMMASINO; FOLADORI, 2001; BARBOSA; SOUZA, 2010), após a queda do Muro de Berlim e fim da Guerra Fria, a agenda de segurança mundial é alterada os novos temas de preocupação mundial passaram a ser as guerras civis, o terrorismo e os conflitos ambientais (WARNER; BOAS, 2017). A mudança climática e o consequente aquecimento global equacionaram toda a humanidade a um denominador comum., passando a fazer parte da agenda internacional a partir do advento do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) da ONU, em 1988, da adoção da Convenção do Clima em 1992 e do Protocolo de Quioto em 1997 (BARBOSA; SOUZA, 2010).

Warner e Boas (2017), baseados no quadro conceitual da teoria da securitização¹⁹, afirmam que a preocupação com a segurança ambiental e o discurso da ameaça, ecoado e

¹⁸ Documentários com esse teor são denominados vulgarmente como "pornografia meteorológica" (CAMPBELL, 2008).

¹⁹ Fundamentando-se na obra de BUZAN, B.; WAEVER, O.; WILDE, J. DE. Security: a new framework for analysis. Boulder: Lynne Rienner, 1998, Warner e Boas (2017) discutem como as crises são construídas à medida que determinados atores sociais (ator securitizador) utilizam-se de estratégias narrativas, visando mobilizar pessoas a participarem dela. A securitização das mudanças climáticas, representando uma ameaça existencial, permite a adoção de medidas excepcionais, como o uso da força, e urgentes para sua contenção, mesmo que contrariando os pressupostos democráticos.

construído multidisciplinarmente, são elementos que alavancam a excepcionalidade política, legitimando uma agenda que dificilmente seria promovida em outras circunstâncias. Não se tratando mais da defesa ou proteção da natureza dominável, mas do cosmos ao qual estamos inseridos, os problemas ambientais, atingindo a todos no século XXI, ensejaram ações de enfrentamento na mesma ordem. Três eventos em 2007 foram decisivos na elevação das mudanças climáticas à categoria de questão de segurança internacional: a divulgação do quarto relatório do IPCC, a reunião do conselho de Segurança das Nações Unidas para discussão do tema e a concessão ao ex-vice-presidente dos EUA, Al Gore, do Prêmio Nobel da Paz (BARBOSA; SOUZA, 2010)

Dessa forma, percebe-se que os atores sociais mais interessados - ou intérpretes dos riscos - nesse movimento ecológico planetário são a comunidade científica, intermediária de prestígio, e os políticos, por perceberem a oportunidade da globalização dos Estados. Ao seletivo grupo de pesquisadores do aquecimento global (sobretudo cientistas do IPCC ou outros contrários) cabe a simulação dos cenários climáticos que se apresentarão no futuro, pelo uso de técnicas e modelos matemáticos preditivos. Assim, são eles que indicam o grau e a amplitude dos problemas ambientais em âmbito regional ou mundial. (TOMMASINO; FOLADORI, 2001; CAVALCANTI; TUCHERMAN, 2008).

Aos políticos, cabe explorar a esfera catastrófica, usando-se de questões como o aquecimento global, efeito estufa etc., ou apresentar um futuro otimista por meio da ciência e implantação das tecnologias (TOMMASINO; FOLADORI, 2001; FOLADORI; TAKS, 2004). Uma ou outra escolha está relacionada à centralidade ou à periferia ocupadas pelos Estados, respectivamente. Nos países centrais, catástrofes a evitar, adiam a revisão urgente dos modos de vida predatórios. Nos periféricos, o desejo de crescimento e consumo é predominante, principalmente por se esquivarem de suas responsabilidades ambientais ao levar em conta o passado de desenvolvimento predatório e a postura e arrogância do maior depredador do planeta.

O otimismo técnico-científico, nesse sentido, orienta à adoção de duas posturas: assumir atitudes proativas, visando a redução das catástrofes, e a ter paciência na espera pela solução, mesmo que os cenários futuros divulgados pela ciência sejam os piores. A construção social do que vem a ser uma catástrofe traz ressonâncias políticas importantes diante de cenários de destruição após fenômenos da natureza como, por exemplo, os furacões. Apoiar ou não o poder local diante destes quadros, depende da percepção individual e/ou

coletiva dos riscos a que se estão expostos: se ambiental²⁰, a vulnerabilidade humana é de responsabilidade também humana, se natural²¹, não se haveria o que fazer. A instrumentalização dos riscos ambientais, cujos danos já conhecidos dependem de nossas decisões, direciona revisão de posturas e condutas em benefício de uma dita *preservação ambiental* numa esfera mais individual (cada um faz sua parte), reduzindo do âmbito político-econômico (os modos de produção e consumo predatórios) a responsabilização. Nesse sentido, o uso de histórias fictícias sobre catástrofes reforça a nossa crença no individualismo e soluções individualistas para problemas que são coletivos (QUARANTELLI, 1980).

No documentário-catástrofe, assim como na mídia em geral, há a apropriação de tabelas, gráficos, imagens e cenários elaborados pelas ciências, interpretação e produção de fatos ou versões, publicizando-os em formato e estética catastróficos, e quase nunca no sentido de apontar ações que levem a quadros menos pessimistas (CAVALCANTI; TUCHERMAN, 2008). Sendo as questões ambientais território culturalmente neutro e, portanto, com potencial grande de mercado, o uso da mídia social, neste sentido, proporciona experiências sociais mediadas comuns em sociedades heterogêneas, exercendo um papel chave na construção, sua atenuação ou amplificação, dos riscos (CAMPBELL, 2008).

Lino (2011) desconstrói a teoria do aquecimento global, considerando-a uma *histeria aquecimentista*. Ressalta ser uma farsa científica cujas intenções revelam interesses políticos e econômicos que transformaram o debate científico numa verdadeira indústria apoiada pela mídia e pelos recursos cinematográficos de Hollywood. O discurso aquecimentista possibilitou, nesse sentido, a reorganização do capital com a formação de novos mercados consumidores (SANTOS; SILVA, 2016). Na sociedade do espetáculo, em que os rumos da ecologia andam lado a lado com os da economia, a finalidade da produção cinematográfica catastrófica visa interferir nos sentidos e significados partilhados e construídos socialmente acerca da existência ou finitude da espécie humana no planeta, intervindo nas decisões e direções políticas e sociais quanto aos modos de vida futuro em que se pretendam qualidade de vida e prosperidade econômica. A dimensão moral do consumismo beira à irresponsabilidade ao seguir na direção de uma sociedade voltada para o hiperconsumo durável, soerguendo uma economia ecológica baseada na eficiência energética, na redução da emissão de carbono (HENNING; VIEIRA; HENNING, 2012). A tese do aquecimento global

²⁰ Risco ambiental refere-se a uma situação de ameaça ambiental (de ordem natural, tecnológica e até mesmo social) atuando sobre uma população reconhecidamente vulnerável. (CERRI; AMARAL, 1988; SOUZA; VEYRET, 2007; SOUZA; ZANELLA, 2009).

²¹ Riscos que não podem ser relacionados ou atribuídos à ação humana, porém podem ser agravados por ela.

por influência antrópica passa a ser uma construção que serve como subterfúgio para uma sociedade que defende a sustentabilidade.

Medo e insegurança são despertados com a anunciação pelos meios de comunicação de cenários apocalípticos, configurando-se como base simbólica para as incertezas da continuidade da espécie humana no planeta. Douglas e Wildavsky (1983; 2012) questionam se os perigos aumentaram ou se não seria o medo que estaria crescendo. Questionar o apelo que se faz por esta via é necessário, haja vista a sociedade líquida na qual a insegurança do presente e a incerteza do futuro nos atravessam como a forma de medo mais aterrorizante (BAUMAN, 2008). Compreender a real situação da degradação ambiental e das relações sociais por intermédio de ações, quer sejam políticas, sociais e culturais, é instância que se faz urgente, principalmente porque os discursos evidenciam o estilo de vida consumista, as relações inadequadas entre homem e natureza, o desenvolvimento tecnológico, a pobreza e a urbanização como suas causas principais (HENNING; VIEIRA; HENNING, 2012).

Em *Risco, comunicação e cinema*: o documentário de risco como potência narrativa, Rodrigues (2014) defende a tese do documentário de risco como alternativa e potência de reflexão frente aos modos narrativos dominantes em que medos e ansiedades são potencializados na construção e manutenção social dos riscos. Além de contribuir para a criação das agendas políticas e sociais, a comunicação deveria trazer benefícios aos cidadãos ao ser imparcial, informar as origens, situações e danos possíveis dos riscos. Por fim, após estas considerações, destacamos dois elementos importantes que justificam o termo *cultura da catástrofe*: (1). O medo e a ansiedade são representados metaforicamente no cinema ficcional por uma das abordagens temáticas do risco que é a catástrofe ambiental. A dimensão emocional torna os filmes memoráveis convidando-nos a rememorar a experiência pelo consumo posterior de mais catástrofes não só em filmes, mas em outros tipos de mídias; (2). A experiência mediada da catástrofe ambiental e a possível extinção da espécie humana tornam-se base simbólica para as construções das realidades cotidianas.

3.3 A Cultura da catástrofe: conceito, características e engendramentos

A *cultura da catástrofe* como terminologia acadêmica tem origem no conceito de *cultura*. Cultura é uma palavra de múltiplos sentidos e significados. Sua gênese, conceito ou ideia trazem antecedentes históricos que refletem realidades diversas e interesses entre grupos sociais de uma mesma sociedade ou de sociedades entre si. Deriva da raiz latina *colere* cujos

significados foram construídos a partir do termo *cultivar*, enquanto estado de terra cultivada, evoluindo para o sentido de ação, ou o ato de cultivar a terra. É na evolução da expressão latina *cultus* que o termo abrange o significado de culto. Nesta transição, cultura passa de um estado material e de ação para o tratamento de assuntos do espírito (CUCHE, 1999; EAGLETON, 2005).

Até o século XVIII, a evolução semântica da palavra cultura na França se deu nos desdobramentos naturais da língua, não refletindo necessariamente ideias. É nesse século também que o sentido figurado passa a ser mais usado e entendido como faculdade que se precisa trabalhar para alcançar seu desenvolvimento. Cultura assume o sentido de ação que implica *instrução do espírito*. Porém, em movimento inverso, adquire a seguir o *viés de estado*, de espírito cultivado pela instrução e formação (CUCHE, 1999).

O espírito instruído e cultivado opõe-se ao estado natural do espírito sem cultura, advindo daí a oposição natureza *versus* cultura. Neste sentido, a cultura passa a ser considerada pelos iluministas franceses como uma característica constitutiva da espécie humana, associando-se à ideia de progresso, evolução, educação e de razão. Surge então a proximidade da palavra cultura com civilidade, tornando-se quase que sinônima de civilização. Esse sentido perpassa o individual, estende-se ao coletivo e, no século XIX, imprime à cultura a “[...] ideia de unidade do gênero humano [...]” ou de universalidade inspirada, claro, no arquétipo francês (CUCHE, 1999, p. 30).

Em termos da cultura e da sociedade, destacam-se os primeiros estudos em torno das associações entre os humanos e das mudanças sociais com o tempo. Em seguida, outros focos foram apontados como a organização social e suas funções. Funcionalistas, estruturalistas e funcional-estruturalistas tinham em comum o interesse do social sobre o cultural. Por outro lado, o difusionismo deu ênfase ao determinismo cultural. Esses focos díspares de análises no social ou cultural contribuíram para o distanciamento entre os antropólogos cultural-orientados e antropólogos social-orientados de ambos lados do Atlântico. As perspectivas orientadas no social e no cultural podem ser observadas no quadro 1 a seguir:

Quadro 1 - Perspectivas dos paradigmas em termos da sociedade e da cultura.

Perspectiva na sociedade	Perspectiva na cultura
Evolucionismo Funcionalismo Estrutural-funcionalismo Transacionalismo Processualismo Marxismo Pos-estruturalismo (em muitos aspectos) Estruturalismo (em alguns aspectos) Feminismo (em alguns aspectos) Abordagem de área cultural (em alguns aspectos)	Difusionismo Relativismo Abordagem cognitiva Pós-modernismo Abordagem de área cultural (em muitos aspectos) Interpretativismo (em alguns aspectos) Estruturalismo (em muitos aspectos) Pós-estruturalismo (em alguns aspectos) Feminismo (em alguns aspectos)

Fonte: Adaptado de BARNARD, 2004, p. 11.

Por intermédio da cultura, o homem se libertou da natureza à medida que conseguiu superar sua fragilidade biológica, sem, no entanto, passar por grandes modificações anatômicas (LARAIA, 2003). Porém, ainda que as condições biológicas fossem as mesmas, as relações sociais modificaram-se ao longo do tempo. Os diversos modelos explicativos que buscaram ao longo do tempo satisfazer questionamentos sobre a diversidade dos povos e das culturas foi sucintamente discutida por Claval (2007) em seu livro *Geografia Cultural*. Retomemos os cinco modelos abordados pelo autor e que orientaram os percursos teórico-metodológicos das escolas antropológicas: 1 - a natureza, cujas ações imporiam aos homens os modos de sobrevivência; 2 - a raça, na qual determinados tipos biológicos (homem branco) seriam superiores a outros; 3 - a história, que justificava a diversidade em termos de atrasos na escola da evolução dos grupos; 4 - a cultura como realidade superior, que favoreceria a superação do organismo humano, tornando-o um superorganismo; e 5 - o mundo atual que se unifica e esfacela-se em um mesmo movimento, ou seja, ainda que a supressão da barreira espaço-tempo tenha se efetivado, as identidades culturais mantêm-se e os comportamentos permanecem diferenciados.

Em contrapartida, ao considerar os aspectos diferentes, apresentou seis argumentos opositivos a esses modelos: (1) a cultura se constitui como elemento de mediação entre o homem e a natureza e, enquanto tal, é dotada de um conjunto de artefatos, competências e conhecimentos que adequam o ambiente natural de acordo com as necessidades humanas; (2) a cultura é herança cujas modalidades de transmissão de geração à geração ou de um lugar a outro dependem do meio e da técnica e contribuem para a ocorrência da diversidade; (3) a cultura é mutável e vivenciada seletivamente. Ela permite ao homem projetar-se no futuro e trabalhar visando criar um contexto melhor que o presente; (4) a cultura é feita de palavras e

carrega uma dimensão simbólica que ratifica um sentimento de comunidade compartilhada; (5) a cultura é um fator de diferenciação social e do status reconhecido a cada um, na medida em que nem todos compartilham da mesma herança; e (6) a paisagem carrega a marca da cultura, uma vez que nela se observa as modificações exercidas pelos homens para a satisfação de suas necessidades (religiosas, ideológicas, estéticas). Nesse sentido, pela análise de Claval (2007), é possível afirmar que a cultura não pode ser explicada por apenas uma ótica. Ela é o modo em que o homem se relaciona com a natureza, consigo mesmo e com o outro, sempre no sentido de satisfazer da melhor maneira as necessidades individuais ou coletivas. Assim, ela modifica o entorno, molda o ser que dela faz parte e direciona as leituras que fazemos do mundo e dos outros seres.

A *cultura da catástrofe* emerge das configurações contemporâneas e das mediações sociotécnicas, científicas, comunicacionais e tecnológicas. Os meios de comunicação social, à medida que se desenvolvem e modificam, alteram as relações dos agentes sociais tendo por base a produção de diversidade de práticas culturais. Os meios de comunicação social funcionam como fontes de transformações sociais e culturais, exercendo função política na esfera individual e coletiva dos agentes sociais. O cinema contemporâneo, enquanto meio de comunicação social, influencia as ações sociais ao mesmo tempo em que é influenciado pelos movimentos da sociedade.

A audiência direcionada às narrativas fílmicas voltadas às catástrofes ambientais apresenta-se como um meio integrado à experiência social e, como um tipo de interação sociotécnica, influi nas dimensões políticas, culturais e estéticas. Neste início de século, Souza; Santos (2009) definem que a ênfase deve voltar-se para os campos de poder nas práticas sociais de natureza sociotécnica intencionalmente projetadas para fins ideológicos, políticos e estéticos, ainda que os diversos territórios de mediação, dados pela ampla rede de interação entre interatores-produtores e usuários, possam alargar a experiência sociotécnica.

Nessa acepção delineou-se a *cultura da catástrofe ambiental* como objeto de pesquisa. A análise dos modos de sentir, agir e pensar relacionados à insegurança socioambiental, cultivada pelas narrativas fílmicas, mantém relações com os produtos gerados pela mídia cinematográfica. A *cultura da catástrofe ambiental* é artefato social que abarca memórias construídas sob forma de versões-rituais, expressas por comunicação e interação entre os indivíduos, dentro de grupos sociais específicos, a respeito das possibilidades da extinção da vida planetária resultantes de desastres ambientais. Os *filmes-desastre* e as narrativas fílmicas, voltadas para a temática dos desastres naturais ou desastres ambientais,

favoreceram a observação de fenômenos sociais, ocorridos entre os agentes sociais, através dos quais as interações sociais se efetivam mediante trocas comunicacionais e expressividade emotivo-referencial, instantânea, reativa e cognitivamente estruturada.

Nesse contexto, emergem reflexões pertinentes. Aqui, essas reflexões funcionam como pontos de partida a novos questionamentos sobre a prática social cotidiana dos agentes sociais em torno das questões ambientais e da produção cultural contemporânea, em particular, pelo predomínio do que é habitual, em circulação comum, ao que é extemporâneo (SOUZA; OLIVEIRA, 2014). Na premissa de pensar a cultura como sendo um todo complexo e interligado, conjunto de práticas, hábitos, costumes, valores morais, conflitos, consensos e crenças sociais que determina mentes e corpos à adoção de comportamentos apropriados em determinados espaços e tempo, a cultura contemporânea é um desafio na contemporaneidade, pois, supera-se a barreira entre o tempo e o espaço, que são construídos pela interatividade digital, instantaneidade e descentração (SOUZA, 2008).

Por isso, essas reflexões e apontamentos nos induzem a pensar que a noção clássica de cultura torna restrita a análise de elementos sociais mais complexos nas relações sociais contemporâneas quanto aos modos de apropriação ou produção de sentido dos instrumentos da cultura. Os elementos sociais complexos opõem-se aos elementos sociais supostamente simples, na medida em que os modos de apropriação se diferiram com as transformações da sociedade. Souza e Santos (2009) explicitam que as interações socioculturais se dão entre diversos grupos, em distintos repertórios e com diversas produções culturais, estéticas e políticas. Dessa forma, as práticas corriqueiras e menores da sociointeratividade mediadas pelas tecnologias da informação e comunicação (TICs) podem ser mais bem compreendidas no presente pelo que os autores denominam historiografia ordinária, distinta da historiografia clássica por explicitar as *intinerâncias existenciais de pessoas*.

As práticas sociais ordinárias contemporâneas são caóticas e fogem à noção de previsibilidade, ordem, unidade, permanência e grupo controle (SOUZA; SANTOS, 2009). Nesse sentido, a epistemologia da complexidade, multirreferencial e crítica surge como alternativa em oposição à razão moderna e reducionista nos estudos contemporâneos que dissecam os objetos de pesquisa. A análise das práticas ordinárias deve orientar-se no sentido de abarcar as diversas narrativas e vozes nos arranjos provisórios de sentido, na temporalidade em que a “experiência de mundo” constrói os “[...] pontos de interseção entre acontecimentos, sentidos e relações que condensam pequenas porções concretas de atos” (SOUZA; SANTOS, 2009, p. 2). Os autores supracitados ressaltam, ainda, que as práticas sociais de interação

envolvem a convivência humana, a ética e a formação cultural. Logo, há muito que se conhecer ao explorá-las uma vez que estas remetem ao campo de emancipação do homem.

Os autores ainda discorrem que, enquanto produto das interações simbólicas e culturais de grupos humanos, as práticas sociais não podem ser analisadas sem se considerar as produções de sentido sobre o vivido, a história de vida dos sujeitos na compreensão dos fatos socioculturais. Na associação entre atores humanos e não humanos em distintas dimensões do social, o homem contemporâneo é ao mesmo tempo modificador e modificado. Nessa interação, existem territórios de interação social cada vez mais complexos em que se deve buscar os pontos de interseção entre os objetos técnicos e o homem. Os objetos técnicos são as redes de ligação entre os atores sociais que interferem na produção da natureza e da sociedade dele mesmo e do sujeito. À medida que as transformações culturais vão acontecendo sob a influência das TICs, evidencia-se a complexa relação entre ciência, sociedade e tecnologia.

Nos contextos de interação social, as experiências sociais de formação sofrem influências das recentes produções de pesquisa. Nesse processo, cultura e ciência são conjuntamente delineadas criando terminologias como o da tecnocultura. O termo tecnocultura é o mediador da interação homem e meio social no qual as relações como espaço-tempo, constituição da subjetividade e percepção do corpo estão alteradas. Está associado ao termo cibercultura por promover a formação sociocultural mediada pelas TICs. A interação entre ambientes virtuais, ferramentas sociotécnicas (celulares, câmeras, computadores pessoais e outros) e atores sociais contribui para a efetivação de atividades mais complexas e sofisticadas. (SOUZA; SANTOS, 2009).

Em termos das questões ambientais, os modos de apropriação dos elementos da cultura, em especial da *cultura da catástrofe ambiental*, ocorrem, em parte, nas interações sociais diretas, em parte, pelas audiências de notícias e filmes sobre a temática da catástrofe ambiental. Logo, são apropriações curtas e instantâneas, mas que produzem experiências mediadas, quanto à sensação de iminente finitude da vida. Assim, a *cultura da catástrofe* se origina e se estabelece nas relações sociais ordinárias, mas é ampliada pelos artefatos sociotécnicos midiáticos num sistema de retroalimentação. A *cultura da catástrofe Ambiental* engloba um conjunto de pensamentos, ações e condutas nascidos de uma extensa gama de relações sociais, intercedidas por mútuas influências ocorridas entre os indivíduos e pela mediação sociotécnica, em torno das práticas discursivas (ideias, imagens, textos, atos, sentimentos, imaginações, dentre outros elementos), ligadas às catástrofes ambientais. Ela se

operacionaliza nas expressões de condutas sociais e comportamentos, modos de ser, de agir, de fazer, de dizer, (des)formatando linguagens e todas suas variantes (pensamento, ação, comunicação, significado e símbolo) dentro de contextos e situações específicas. Por isso, além da dimensão psicossocial, liga-se à afetividade, envolvendo os sentimentos, nos estados de relações sociais, as emoções e sensações de insegurança socioambiental.

A *cultura da catástrofe ambiental* é uma abstração conceitual e terminológica. Na concepção weberiana é um tipo-ideal²². Buscou-se neste estudo apontar as regularidades dos efeitos dessa cultura, mesmo reconhecendo a heterogeneidade como traço distintivo das práticas sociais contemporâneas. Para isso, foi necessária a caracterização da *cultura da catástrofe*. Trata-se, fundamentalmente, de análises das *interações sociais comunicacionais* como modo-versão que organiza e estrutura a relação do homem com a natureza. De uma forma mais sintética, da relação, reação e expressão emotivo-referencial, estética, sócio histórica e cognitiva, do homem com as possibilidades de extinção da vida planetária. Por isso, deu-se ênfase a duas categorias²³ de pesquisa ante a audiência dos *filmes-desastre* cuja temática são as catástrofes ambientais:

- (1) **Categoria 1.** Modos de expressão do medo e insegurança; e
- (2) **Categoria 2.** Tipos de trocas comunicativas

Esses elementos perfazem o objeto de estudo dessa tese que são os efeitos que os filmes-desastres ligados às catástrofes ambientais exercem nas pessoas, considerando-se a questão ambiental e as possibilidades da extinção da vida planetária.

3.4 Categoria de Pesquisa 1. Modos de expressão do medo e insegurança

A categorização da pesquisa científica é parte indispensável para a obtenção de resultados. Inicialmente, trata-se de um agrupamento de fenômenos relevantes ao estudo que foram emergindo durante a análise das informações recolhidas. Categorizar não é uma

²² Lê-se: [...] um conceito ideal é normalmente uma simplificação e generalização da realidade. Partindo desse modelo, é possível analisar diversos fatos reais como desvios do ideal. (QUINTANEIRO; BARBOSA; OLIVEIRA, 2002, p. 113). Os tipos ideais [...] permitem-nos ver se, em traços particulares ou em seu caráter total, os fenômenos se aproximam de uma de nossas construções, determinar o grau de aproximação do fenômeno histórico e o tipo construído teoricamente. Sob esse aspecto, a construção é simplesmente um recurso técnico que facilita uma disposição e terminologia mais lúcidas (WEBER, 1982, p. 372.).

²³ As categorias da pesquisa são construções conceituais produtos da tese.

atividade de fácil e rápida elaboração. Exige acuidade, disciplina e conhecimento teórico-metodológico. Muitas vezes, contorna-se o objeto de estudo com a finalidade de atingir a centralidade das expressões, facetas ou características, dinâmicas e configurações do fenômeno sob observação e análise. Os estudos sistemáticos sobre a *cultura da catástrofe* e as experiências de contato com os *filmes-desastre* tornaram-se importantes ferramentas heurísticas para a compreensão do problema de pesquisa. A análise dos *efeitos que os filmes-desastre exercem nas pessoas*, considerando as interações sociais ocorridas entre os espectadores de narrativas fílmicas de catástrofes ambientais, quanto ao medo e a insegurança, ante as possibilidades de extinção planetária (parcial ou total), configurou, junto a abordagem teórico-metodológica do construcionismo social, a sistematização de duas categorias.

Nesta pesquisa, os efeitos dos *filmes-desastre sobre as pessoas* foram analisados com base nas **interações sociais comunicacionais** estabelecidas entre os participantes do estudo sobre os *filmes-desastres*, em particular, aqueles filmes ligados às catástrofes ambientais de amplas possibilidades de extinção da vida planetária. Por isso, descreve-se e são analisados, aqui, os *modos de expressão do medo e da insegurança* (e os efeitos dos *filmes-desastre* sobre as pessoas) e os *tipos de trocas comunicativas* estabelecidas entre os participantes da pesquisa.

Os modos de expressão do medo e da insegurança estão ligados ao que se pode chamar de *micronarração referencial emotiva*. Isso significa que os efeitos dos *filmes-desastre* sobre as pessoas se concretizam por intermédio de linguagens (verbais e não verbais). Existe, a dimensão simbólica dentro dos efeitos dos *filmes-desastre*, porém, os modos de expressão de maior circulação entre os agentes sociais são caracterizados por códigos de base corporal, ou bioquímica, traduzida em esferas de campo sensorial, linguístico e emocional. É por isso que os agentes sociais emanaram durante as interações sociais entre si o que se chama de *reação-susto*, que é a expressão de um fluxo súbito de ação-pensamento, a qual se manifesta em *atos de fala, contato físico direto reflexo com outros participantes e reação-risível*. Ao conjunto de tais fenômenos, ou seja, na ocorrência de todos esses elementos, identificado entre os agentes sociais, durante a experiência fílmica, denominou-se *micronarração referencial emotiva*.

A *micronarração referencial emotiva* é sempre uma comunicação unidirecional estabelecida por um ou mais agentes sociais dentro de situações, experiências ou circunstâncias fílmicas (audiência, espetabilidade, recepção estética). No caso desta

pesquisa, traduz-se pela expressão de reação de medo, susto ou surpresa ante a audiência visual e auditiva de cenas de desastre ambiental. A *micronarração referencial emotiva* consiste, ainda, em pequenos arranjos de linguagem que se estende na configuração de efeitos da experiência fílmica sobre as pessoas. De modo específico, os efeitos da experiência fílmica geram reação emotiva, produz percepção consciente, elicia comunicação direta unilateral por contato físico, produz disposição empática, gera, produz e elicia conteúdo simbólico.

Nesse contexto, os **tipos de trocas comunicativas** funcionam como *sistemas de registros dos efeitos dos filmes-desastre* sobre as pessoas. Os *sistemas de registros* são expressos sob forma de gestos, emissão curta de estados emocionais (interjeições), posturas e ações corporais esquemáticas, incluindo-se tiques nervosos e reações involuntárias. Todavia, os tipos de trocas comunicativas exercem influências sobre modos organizados de ação das pessoas. Isso significa que os *filmes-desastre* exercem não apenas efeitos sobre as pessoas, mas, produzem contingências de ações que variam entre sistemas de reações (saturadas em grande parte pelo processo do ciclo emocional primário) e sistemas de ação (engajamento e decisão em termos de superação de barreiras e tentativas de resolução de problemas ambientais). São dois diferentes planos discursivos que entram em circuito: (1) planos reativos (sistema límbico das emoções em ação), pois, despertam tensão, aflição, medo e as respostas emocionais são saturadas; e, (2) planos de ação (córtex pré-frontal da tomada de decisão) através dos quais existe ação deliberada que envolve (ou não) engajamento à resolução das questões ambientais. A catarse e a consolidação de memórias episódicas foram encontradas na esfera individual, o que sugere existir restrição de respostas coletivas ao processo de ação comum, após os efeitos dos *filmes-desastre* sobre as pessoas.

Experiências fílmicas ligadas à *cultura da catástrofe*, sejam diretas ou indiretas, produzem aprendizados e, por consequência, memórias constituídas e em incessantes rearranjos de configuração. Mais que um fenômeno da experiência dos sentidos e da percepção, a consolidação dos aprendizados e das *memórias fílmicas* envolvem uma complexa e intrincada liberação de hormônios periféricos e neurotransmissores centrais²⁴ envolvidos com os estados de alerta, afetivos e emocionais (IZQUIERDO, 1989). Isso significa dizer que, quando adquiridas em estado de alerta ou com alta carga emocional ou

²⁴ O glutamato, o ácido gama amino butírico (GABA), a dopamina, a noradrenalina, a serotonina e acetilcolina estão relacionadas com os processos de formação e evocação de memórias. Porém, a formação da memória é afetada quando se há um nível exagerado dessas mesmas substâncias no momento da experiência (IZQUIERDO, 1989) ou quando há um atraso no momento da liberação do neurotransmissor (GU; LAMB; YAKEL, 2012).

afetiva, as memórias tendem a se consolidar, serem prontamente lembradas e a comporem a consciência individual ou coletiva. Portanto, a emoção está intensamente vinculada à memória. Esse é um dos principais elementos que caracterizam a *cultura da catástrofe* e que delineiam os *efeitos dos filmes-desastre* sobre as pessoas.

Na experiência fílmica, além das memórias, as emoções podem também guiar e ativar o comportamento humano. Emoções e sentimentos ainda que tratados como sinônimos são fenômenos distintos. Nobre de Melo (1979, p. 503-504) diz que as emoções “[...] são complexos psicofisiológicos que se caracterizam por súbitas e insólitas rupturas do equilíbrio afetivo, com repercussões leves ou intensas, mas sempre de curta duração, sobre a integridade da consciência e sobre a atividade funcional dos diversos órgãos e aparelhos”. Nesse sentido, são estados que apresentam aparecimento repentino, ápice e sumiço (CANNON, 1927). Além do mais, configuram-se como estados que garantem a sobrevivência das espécies (WALLON, 1995; DAMÁSIO, 2012). Damásio (2012) define que as emoções podem ser primárias e secundárias. As *emoções primárias* (inatas ou pré-organizadas) são aquelas que decorrem da evolução filogenética e que, por conseguinte, são respostas reflexas aos estímulos, sendo exemplos a alegria, a tristeza, o susto e raiva. As *emoções secundárias* são aquelas que dependem das experiências adquiridas ao longa da vida, isso é, dos fatores socioculturais. Nesse caso, os estímulos podem ativar a amígdala (como nas emoções primárias), porém podem ser analisados no processo de pensamento e ativarem o córtex frontal. São elas a culpa, a vergonha, a compaixão, o orgulho a inveja e desprezo.

A tomada de consciência de determinada emoção no córtex cerebral desencadeará no corpo físico as alterações orgânicas alusivas que correspondam às expectativas do indivíduo e do contexto social em que esteja inserido. As emoções serão, assim, sempre acompanhadas de reações neurovegetativas, a exemplo da aceleração do batimento cardíaco, mudança na respiração, secura na boca, perturbações digestivas, e das reações expressivas, incluindo-se alterações na postura, na mímica facial, na forma de expressar os gestos (ALEXANDROFF, 2012; RAMOS, 2015). Por serem acompanhadas de modificações exteriores, as reações expressivas são altamente contagiosas e mobilizadoras do comportamento do outro, pois “[...] em todo arrebatamento emotivo, o indivíduo extravasa de certa forma a sua sensibilidade. Suas reações emotivas estabelecem entre o eu e o outro uma espécie de ressonância e de participação afetivas” (WALLON, 1995, p. 164).

Nesses termos, se a emoção envolve *processo mental de avaliação de sinais* cujas respostas simples ou complexas dirigem-se ao corpo, produzindo um estado emocional do

corpo, ou à mente, resultando em alterações mentais, então, a experiência de toda essa mudança cérebro-corporal pode ser considerada como sentimento. Essa é a definição proposta por Damásio (2012). Ele considera que a essência do sentimento é o processo de acompanhamento da mudança que ocorre no corpo (o acompanhamento da imagem da paisagem do seu corpo no decurso de uma emoção) enquanto se pensa sobre um conteúdo específico. Entende-se que todas as emoções originam sentimentos, mas que nem todos os sentimentos derivam de emoções. Neste caso, os sentimentos cujas imagens da paisagem do corpo não são afetadas pela emoção, ele denomina sentimentos de fundo e compõem os sentimentos ligados à existência.

Nolen-Hoeksema et al. (2012) destacam que as emoções são processos que têm, ao menos, seis elementos durante sua ativação e transcurso (segundos ou minutos) que se juntam para dar uma resposta específica a um dado estímulo: avaliação cognitiva, experiência subjetiva, tendências de pensamento e de ação, mudanças corporais internas, expressão facial e respostas à emoção.

A **avaliação cognitiva** representa a interpretação pessoal e o significado das situações atuais da pessoa. É fator responsável pela diferenciação das emoções e determinante da qualidade da experiência. As teorias cognitivistas da emoção, em sua maioria, sugerem que as avaliações individuais das situações pessoa-ambiente determinam a intensidade e a qualidade da experiência (a resposta emocional). Em parte, ocorre de modo inconsciente (quando a resposta deve ser automática, aqui a base biológica da avaliação é a ativação da amígdala cerebral) e, em parte, de modo consciente (quando a resposta é mais complexa e demanda mais tempo de elaboração).

A **experiência subjetiva** corresponde ao estado afetivo que a emoção, como fluxo, põe em circuito. Ou seja, ocorre no estado consciente e corresponde ao sentimento íntimo²⁵ que determinada contingência desencadeia, guiando a tomada de decisão e o comportamento. Esses sentimentos conduzem automaticamente a nossa atenção e reação mais rápida aos acontecimentos equivalentes e, nesse sentido, o aprendizado e a memória são facilitados quando as circunstâncias são congruentes com os sentimentos. Dito de outra forma, nossos sentimentos negativos ou positivos atuais nos direcionam seletivamente a observar, aprender e memorizar acontecimentos que desencadeiem sentimentos similares. Da mesma forma que os sentimentos modificam a atenção e aprendizagem, eles tendem também a afetar as avaliações

²⁵ É desagradável ou agradável, baseando-se, sempre em uma experiência anterior.

e julgamentos sobre outras pessoas, objetos animados e a frequência de vários riscos. Em termos do medo, avaliamos as circunstâncias como incertas e incontrolláveis, logo, tendemos a medir os riscos futuros como mais prováveis e projetamos um mundo mais perigoso.

As **tendências de pensamento e de ação** direcionam a forma de pensar e agir em determinada situação. São impulsos que acompanham as emoções e sentimentos. Distintas emoções apresentam impulsos também distintos. Nas negativas, as tendências são mais restritas e específicas ao pensamento e ação, mas são mais fortes: o medo leva à fuga, a raiva, ao ataque; a tristeza, a retirar-se etc. Nas positivas, elas tendem a ser mais amplas e expandem as formas de estar e existir no mundo: alegria tem como impulso, o brincar; a satisfação, o saborear e integrar; a gratidão, ser pró-social, dentre outros. Porém, como tendências que são, elas dependem das variáveis culturais, do controle dos impulsos e outros fatores.

As **mudanças corporais internas** modificam fisiologicamente o corpo pela via do sistema nervoso autônomo. Emoções negativas (raiva, medo), ativam o sistema nervoso simpático, com vista a produzir energia imediata, caso seja necessária uma ação específica, a exemplo de resposta de luta e fuga. Quando elas cessam, o sistema nervoso parassimpático é ativado no sentido de restabelecer a regularidade do organismo. Emoções positivas (alegria, satisfação, contentamento), por terem impulsos mais amplos e não específicos, produzem poucas mudanças corporais. Elas ajudam as pessoas a se recuperarem de excitações prolongadas das emoções negativas. A percepção das mudanças corporais torna as experiências mais significativas.

A **expressão facial** dá o contorno facial particular ao tipo de emoção. Além de ser o elemento de comunicação com capacidade de induzir o outro à emoção, a expressão facial tem função importante na experiência subjetiva, uma vez que, também, somos sensíveis a essas variações na expressão (*feedback*). Algumas expressões faciais parecem ser inerentes à emoção ou universais (as de raiva, medo, surpresa, por exemplo), porém alguns aspectos são aprendidos ou convencionados na cultura, sendo compreendidos entre membros de uma cultura em particular e confundidos por membros de outras.

Por fim, as **respostas à emoção** determinam a forma como a pessoa reage ou lida com a própria emoção ou o estímulo que a causou. A regulação pelo exagero ou minimização das emoções aprendida no seio social visa à obtenção de êxito nos demais âmbitos. As pessoas usam estratégias cognitivas ou comportamentais na regulação das emoções que, ao longo do tempo, tornam-se automáticas. A depender da estratégia utilizada, os efeitos em níveis fisiológicos podem ser prejudiciais ou não. Por exemplo, a supressão de uma expressão facial

de determinada emoção ocasionada por um estímulo aumenta a excitação ao sistema nervoso autônomo e a amígdala, prejudicando a memória. A reavaliação em termos cognitivos da situação, ao contrário, não estimula a sobrecarga fisiológica ou amígdala, porque não há sufocamento, mas, sim, uma mudança de emoção. Da mesma forma, técnicas de distração, retirando o foco da situação pessoa-ambiente, são mais eficientes em mitigar emoções negativas que ficar remoendo-as. As respostas às emoções influenciam todos os componentes anteriormente citados.

Em termos da neuropsicobiologia, a gênese e desenvolvimento no ser humano das emoções indicam estreita interação entre o córtex cerebral, estruturas subcorticais e organismo periférico, demonstrando que há integração entre as emoções, a cognição e a homeostasia. Assim, a compreensão das emoções e dos sentimentos é fundamental para o entendimento da racionalidade e do comportamento humano (LANOTTE et al., 2005; ESPERIDIÃO-ANTÔNIO et al., 2008; BARRETO; SILVA, 2010; DAMÁSIO, 2012).

Entretanto, diferenças entre culturas influenciam as respostas às emoções e, conseqüentemente, seus componentes intermediários (NOLEN-HOEKSEMA et al., 2012; KOURY, 2014). Essas diferenças podem ocorrer no início ou final do processo de emoção. A dimensão do coletivismo-individualismo é crucial na compreensão da variação emocional por conta da cultura. Em culturas coletivistas, nas quais há interdependência e conexão entre as pessoas, a percepção do *self* está circunscrita nos relacionamentos e as metas pessoais buscam conciliação interpessoais. Nas culturas individualistas, a percepção do *self* se dá de forma à parte dos demais membros e os objetivos pessoais distinguem-se de outras pessoas. Nesse sentido, em circunstâncias pessoa-ambiente similares, a avaliação do significado pessoal produzirá, sem dúvidas, emoções diferentes. Em culturas coletivistas as emoções tendem a unir as pessoas. Em individualistas, tendem a mais individualização. (NOLEN-HOEKSEMA et al., 2012).

Ainda que vivendo um processo civilizador ocidental com características tidas como universais, os agentes apresentam características particulares das culturas em que estão imersos. (KOURY, 2005a). As emoções, como um processo cultural na avaliação antropológica, representam uma teia de sentimentos dirigidos a outros e provocados na intensa rede de interação social e cultural contextualizada. Assim, as experiências emocionais são produtos das relações interacionais e não apenas das sensações individuais em determinadas circunstâncias (KOURY, 2005a; 2014; SANTANA; OLIVEIRA, 2016). Nesses

termos, suas interpretações devem ser efetuadas na própria dinâmica das interações sociais e culturais em que são produzidas (DIAS, 2007).

Em todas as conformações sociais, o medo apresenta-se como força organizadora e formuladora de um social historicamente determinado (KOURY, 2002a; 2002b; 2005a; 2005b; 2005c). Como emoções centrais na urbanidade brasileira, medo e insegurança estão associados á ideia de se estar expostos a um perigo (COHEN, 2002; CASTEL, 2003; FERNANDES, 2004; BAUMAN, 2008; KOURY, 2014). Assim, apresentam-se como elementos fisiológicos ativos, funcionais e estruturados (KANDEL, 2000; BALLONE, 2002), mas também como processo aprendido nas relações socioculturais. Dessa forma, pode-se afirmar que o medo e a insegurança são produtos históricos, logo, transformáveis e que possuem formato dependente das práticas sociais em um determinado tempo e contexto. A mutação do medo e da insegurança ao longo da história condiciona, na mesma medida, a interpretação e concepção que temos do mundo (COIMBRA, 1995).

Emoção que (i)mobiliza o comportamento humano, o medo é constantemente utilizado na cultura popular como pano de fundo para os riscos e perigos que permeiam o cotidiano, mudando nossas expectativas sociais e vidas diárias (ALTHEIDE, 2002). A experiência fílmica do gênero *desastre*, assim como o cinema em geral, incide sobre o sentimento que se tem da realidade porque, ainda que se haja a consciência da irrealidade do apresentado, o espectador vive-o como um acontecimento real (LOTMAN, 1978). Em termos dos *filmes-desastre*, há uma forte influência sobre a formação das memórias tendo em vista as sensações, emoções e sentimentos despertados na audiência.

Nesse sentido, como fatos do cotidiano, os problemas ambientais e seus desdobramentos enfocados nos *filmes-desastre* são construídos em um formato em que o medo e a insegurança são as emoções mais facilmente despertadas, constituindo-se como base para a negociação de sentidos na *cultura da catástrofe* ambiental. A dimensão emocional torna os filmes memoráveis, convidando-nos a rememorar a experiência através de consumo posterior. Esse consumo pode ser mediado por mais *filmes-desastre* ou por outros estímulos que gerem emoções ou sentimentos semelhantes.

O medo e a insegurança, barreiras invisíveis que isolam e separam os indivíduos um dos outros, é ao mesmo tempo um vínculo social que organiza o jogo relacional e orienta a ação individual e coletiva. Especificamente, é por meio do medo que o agente social cria expectativas e antecipa suas ações no espaço em sociedade (KOURY, 2014; KOURY; BARBOSA, 2015). Dito de outra forma, nossas emoções e sentimentos estruturam nossas

intimidades e nos condicionam a conceber, interpretar e agir no mundo, estruturando nossos hábitos e comportamentos.

Pode-se afirmar que a *cultura da catástrofe* ambiental é uma cultura emotiva, parafraseando KOURY (2014). Dá-se, desse modo, porque a experiência emocional do medo e da insegurança, sentida e vivida por cada agente, é um produto da relação entre os indivíduos, a sociedade e a cultura (KOURY, 2014; SANTANA; OLIVEIRA, 2016). Os modos de expressão do medo e da insegurança ocorreram durante e após a experiência fílmica. As primeiras manifestações de angústia ou pavor aconteciam sempre com o desenrolar da ação nos quadros cênicos.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, nas atividades de campo e em contato direto com os participantes desse estudo, era perceptível uma apreensão crescente a tomar conta da sala. Os participantes fixaram mais o olhar à tela e alguns corpos já manifestavam contorções²⁶. Os mesmos tipos de expressões apreendidas em outras sessões foram visíveis durante o desenvolvimento das cenas: corpos em contorção, pequenas narrações, a exemplo de *ai, meu Deus!* suspiros profundos, contatos físicos.

Os agentes diante do filme quando afetados emocionalmente, em termos de medo e insegurança, passaram a interagir, negociando sentidos em processos de estranhamentos e aproximações, semelhanças e dessemelhanças, conflitos e solidariedades na estruturação do debate em torno das catástrofes ambientais e consequente finitude da vida planetária²⁷. Assim, a consolidação das experiências mediadas, estruturação e partilha de sentidos foram demarcadas pelo fundo emocional que compôs o *filme-desastre*. A definição do fundo emocional de cada filme é uma decisão técnica cujos recursos (som, imagem, movimento, enquadramento etc.) utilizados em cena têm a intencionalidade clara de deixá-las marcadas no espectador. Medo e insegurança tornam-se as emoções mais marcantes da experiência e é nessa composição da história emocional consolidada dos espectadores que os hábitos são estruturados. Da mesma forma, importa ressaltar que essas emoções não apenas consolidam as memórias e compõem as histórias dos espectadores, elas também lhes despertam as sensações físicas, abafadas na cotidianidade, que podem ser traduzidas, no sentido mais leigo, como um: *eu estou vivo!*

²⁶ Essas observações foram registradas de modo insistente em diversos momentos da pesquisa e registrada em diário de campo entre os anos de 2015, 2016 e 2017.

²⁷ Vide apêndice D. A escolha destes diários no apêndice visou que o leitor se familiarizasse com o contexto da interação e seus resultados.

Durante a experiência de campo, os participantes da pesquisa mantiveram-se em diferentes tipos de interação social²⁸. Em todos os momentos recorriam à comunicação para compartilharem sentidos sobre os *filmes-desastre*. Os agentes sociais emitiam um conjunto de *reação-susto*, diante de cenas catastróficas de modo que envolviam expressão de um pensamento súbito traduzidos em *atos de fala*, seguidos de *contato físico direto reflexo com outros participantes e reação-risível*. Os participantes construíram pequenas narrativas de cunho emocional, com fluxo de registro de comunicação objetivamente estruturada, porém, sustentada por um fluxo neuroquímico e circuitos socioculturais estocados sob forma de memória. Trata-se da *micronarração referencial emotiva*. Lê-se, algumas dessas expressões enunciadas na audiência de filmes-catástrofes:

- Vixe!... Eita! (Participante 47, quando a onda gigantesca aparece na tela).
- Não dá tempo de chegar! (Participante 39, quando onda cobrindo carros e pessoas).
- Nossa senhora! Pelo amor de Deus! (Participante 21, quando ocorreu a cena de afogamento e resgate do ator principal).

É possível notar que a experiência fílmica de catástrofes ambientais produz comunicações intermitentes, circulares e repetitivas entre os participantes do estudo. É possível destacar a linguagem enfática, de caráter emotivo-apelativa, compondo as interações comunicacionais entre os agentes sociais. No entanto, apesar da fecundidade desse tipo de elemento, são os efeitos que os *filmes-desastre* exercem sobre as pessoas, parte central dessa categoria da pesquisa.

3.5 Efeitos dos Filmes-desastre: a experiência fílmica

A experiência de assistir ao *filme-desastre* gera alguns efeitos físicos e psicossociais. Isso se deve porque o conteúdo do filme é trabalhado no sentido de provocar as mais variadas sensações e fixar a atenção do espectador. Vejamos quais as implicações mais comumente observadas na audiência, recorrendo-se às inscrições comunicativas registradas durante a pesquisa de campo. Um dos primeiros *efeitos dos filmes-desastre* sobre os participantes do estudo foi produzir *reação emotiva*. Observou-se que, quando são engatilhadas e ativadas as mudanças fisiológicas, caracterizadas por aumento dos batimentos cardíacos e da frequência respiratória, perturbações digestivas, por exemplo, são geradas respostas automáticas às

²⁸ Uns em interações dialógicas uni, bi ou multidirecional, outros em interações nas redes sociais.

emoções despertadas pelas cenas (BALONE, 2008; NOLEN-HOEKSEMA et al., 2012). Vê-se (*Efeito 1. reação emotiva*):

(Gritos)!

- Que susto! (Participante S).

- Susto? Não. Medo! Que raiva! (Risos) (Participante M).

Os elementos desse primeiro efeito ocasionam um momento de contágio direto entre os participantes da experiência fílmica, inclusive os mais desatentos ou sem atenção focal. Há circuitos diferentes e uma diversidade de emoções e sentimentos que se apresentam, somem, ressurgem, seja de modo intensificado ou sutil, mas que, sobretudo, afetam o comportamento de resposta e de ação de quem assiste aos *filmes-desastre*. Nesse sentido, as *catástrofes ambientais* englobam uma teia de significados que é atávica, cujas origens são biológicas, sociais e culturalmente mantidas entre os grupos humanos. Os efeitos iniciais dos *filmes-desastre* recrutam uma interpretação primária de perigo, o que faz emergir o susto, o medo, a raiva como conjuntos complexos de sentimentos ligados à defesa da própria vida e a manutenção do equilíbrio psíquico, posteriormente. A descarga elétrica e hormonal, porém, não ocorre de modo inconsciente, fora de um plano racional de *leitura prévia de eventos*.

O segundo efeito dos *filmes-desastre* produz *percepção consciente*. Esse elemento condiz com a percepção dessas excitações corporais, ou percepção visceral, influenciando a intensidade da experiência emocional. Em outras palavras, quanto mais se sente as alterações no corpo, mais a experiência fílmica se torna significativa (NOLEN-HOEKSEMA et al., 2012). O *Efeito 2. Percepção consciente* possui um endosso da estrutura antropológica com a qual as emoções se configuram e se manifestam nas interações sociais contemporâneas. Destaque-se:

- Tensão, muita tensão... A gente não está acostumada a ver aqui no Brasil catástrofes desse nível. Então, e fica meio desesperada, né? Eu mesma, porque, é..., sou mesmo sensível a isso. Então, eu fico imaginando a situação e já me vejo falecida. (Participante 1).

- Eu estou com o coração disparado aqui. Aflita. (Participante 2).

A possibilidade de ocorrência de *catástrofes ambientais* em contextos próximos aos participantes da pesquisa traduz-se de modo insistente como forma de interpretação sobre os fenômenos da *cultura da catástrofe* em associação com a vivência e percepção consciente das emoções. A aflição e o mal-estar na sensibilidade corporal, o desespero e a antecipação de morte iminente, falência do *querer-mais-viver* são encontrados em associação aos processos de produção significativa de imagens, pensamentos e recriação simbólica das experiências fílmicas. Os participantes recorrem à *imaginação* tanto para recriar os quadros das

experiências catastróficas, quanto para evitá-los. E isso é feito de modo coletivo, dentro do grupo, expressando-se, pensando, sentindo, vivendo a experiência como parte de uma memória episódica não vivenciada diretamente, mas, realizada como um possível.

O *Efeito 3* é a *comunicação direta unilateral por contato físico*. Notou-se que os espectadores mantiveram contato físico com outros espectadores por mais de cinco vezes durante as sessões dos *filmes-desastre*. O contato físico ocorreu sob forma de pressão manual, ocultamento do registro de campo visual, interrupção de relaxamento e manifestação de excitação nervosa. Muitas vezes ocorreram reações automáticas de fuga de modo que, estabelecia-se, entre os participantes, estratégia cognitiva e comportamental de busca de apoio mútuo, visando o controle ou mesmo a liberação das emoções dos mais excitados psiquicamente e o incentivo ao retorno à homeostasia, que, por vezes, não ocorria conforme esperado. Observe-se:

- Aaaai! (Risos, pulando sobre a pessoa mais próxima) (Participante R).
- (Risos) - Ai meu braço, ****! Risos. Tenho medo é de você (Participante T).

O *Efeito 4* produz *disposição empática*. Esse efeito ocorre quando os agentes sociais manifestam o sentimento de acolhimento e/ou alívio e são mutuamente adotados de um para outro membro do grupo de participantes da pesquisa. É um fenômeno insistente. A todo tempo, os participantes elaboram *comunicação apelativa*, chamando a atenção de todos os presentes na experiência fílmica, para que determinado elemento da narrativa esteja sendo percebido com maior destaque. A *disposição empática* consiste em retomar os laços sociais de solidariedade e de comunhão, encontrados em eventos catastróficos ocorridos na vida não-ficcional dos *filmes-desastre*. Leia-se:

- Minha gente, imagina a gente aí! (Participante W, diante da cena de terremoto).
- Não quero nem pensar...! Já estou sentindo, aqui (Participante H, colocou a mão no peito).
- Pois! Venha mãe, eu lhe protejo! (Participante G).

O *Efeito 5* gera, produz e elicia *conteúdo simbólico*. Esse tipo de efeito apresentou complexidade tanto na estruturação de ações sociais, quanto na configuração de sentidos produzidos sobre as narrativas fílmicas catastróficas. Uma das principais características desse efeito ocorre pela interação social ativa através da qual os agentes expõem e trocam suas experiências pessoais, aliando-as ao conteúdo dos filmes. De modo explícito, os agentes sociais produzem relações com os conteúdos dos *filmes-desastre* que interferem nas práticas cotidianas, fazendo-os refletir *de imediato* sobre as condições sócio históricas de relações com

a natureza, com as pessoas e com o futuro comum do planeta, em risco de extinção parcial ou total. Observe-se a interação entre pesquisadora e participantes da pesquisa:

- **E por que você acha que isso não pode acontecer?**²⁹
- Eu não sei, é porque eu não sinto! (Participante 7).
- Eu não sinto porque é assim: aqui o máximo que eu acredito que vai acontecer é enchente, quando chove. Agora, tsunami, eu não consigo imaginar porque nunca aconteceu aqui no Brasil. (Participante 8).
- Na realidade, é que aqui no Brasil não tem. [...] A não ser que venha por nós, né? (Participante 9, intervém).
- A localização do Brasil é invejada. (Participante 10).
- Agora, por desabamento? [...] (Participante 9).
- Mas, participante 9, ali também no filme, as pessoas não imaginavam isso [...] (Participante 11).
- Mas havia a possibilidade [...] (Participante 9).
- Não! Ali era um rio. Foi um pedaço de rocha que caiu e provocou (Participante 11).
- Mas ali havia a possibilidade! (Participante 9).
- Mas aqui também tem essa possibilidade! (Participante 11).
- Olha uma coisa também que houve aqui, na nossa cidade de Aracaju, eu era menina: como assim fosse um furacão, um redemoinho que saiu do mar e derrubou o mercado. Muita gente morreu! (Participante 10).
- Foi!! Eu lembro! (Participante 11).
- Veio do mar, muitos morreram! E também naquela avenida que dá para chegar no Riomar³⁰, a água bate na pedra e joga, molha os carros... Se arrebentar aquele muro ali, não sei... Pode tudo, pode! (Participante 10).
- Cada vez mais a sociedade invadindo a natureza, tomando espaço da natureza [...] (Participante 12).
- Então, acho que está sujeito! Inclusive teve uns tremores por aqui perto da gente, né? Nos interiores, uns tremores [...] (Participante 10).

O *efeito 5 conteúdo simbólico* retoma a relação com o *lugar* e as especificidades da produção imaginária da sociedade. O conteúdo simbólico não é representacional, é imaginativo, o que significa que não é reprodução fiel ou aproximada das relações entre sociedade-natureza no contato com as problemáticas ambientais. O conteúdo simbólico é produzido como eixo de significado social partilhado e que afeta, orienta e contextualiza as emoções, interpretações e conhecimento a respeito das possibilidades de finitude e extinção de recursos naturais. Os flagelos e as hecatombes são elementos figurativos que aglomeram uma lógica radical de significação partilhada. Nesse caso, o símbolo da perda do *lugar*, logo, mobiliza memória, identificação e afetividade com o lugar do qual fazem parte as pessoas.

²⁹ Trechos em negrito correspondem à intervenção da pesquisadora. Esse diálogo foi registrado em áudio e transcrito, posteriormente, para utilização na análise da pesquisa.

³⁰ A Avenida Beira Mar, que corre paralela ao Rio Sergipe e que chega ao Shopping Riomar, localizado no Bairro Coroa do Meio, Aracaju/SE.

3.6 Categoria II. Tipos de trocas comunicativas

As trocas comunicativas ocorreram antes, durante e depois da experiência fílmica. Chamam-se **trocas comunicativas** a enunciação verbal direta voltada ao conteúdo central do filme, nesse caso a *catástrofe* ou elementos a essa noção associados como, por exemplo, o fim do mundo, calamidades, desastres, hecatombe, que culminem em extinção parcial ou total da vida planetária, causada por “reações da natureza”. Logo, a enunciação verbal direta traz marcadores linguísticos, principalmente, elementos da semântica (significados das palavras, termos, produções discursivas), com base em diferentes modos de enunciação. Observou-se que marcadores linguísticos específicos como as *interjeições* são amplamente postos em circulação entre os participantes. Esses marcadores específicos expressam a associação entre os cinco *efeitos de filmes-desastres* sobre as pessoas e o fenômeno da *micronarração referencial emotiva*.

Os sistemas de registro das trocas comunicativas são operadores linguísticos ligados à narratividade na experiência e sobre a experiência fílmica. Enquanto gênero narrativo, os sistemas de registro das trocas comunicativas possuem duas bases de enunciação, quais sejam a base descritiva e a base explicativa. É comum, aos participantes do estudo, utilizar a comunicação para descrever cenas parciais ou completas em instantes imediatos próximos ao desfecho da trama, frame ou episódio. Narra-se de modo descritivo, seguido por narratividade *explicativa*. Percebe-se:

- Aaaa! Ave Maria, você viu aquilo? O chão abriu uns dois quilômetros e carros, as pessoas, até os animais não tiveram como escapar. Viu a moça gritando por socorro? Ai! Chega me dá agonia! Pelo amor de Deus, eu estaria mortinha da silva. [...] nem quero pensar minha casa sendo engolida pelo chão aberto. Nem quero imaginar, meu Jesus, nem quero. [...] acho que isso aconteceu sem esperar porque senão eles tinham se preparado (Participante 15).

- Gente, ai meu Deus! Ish! Vocês [...] estão vendo isso? O menino é danado, viu! Ela nem viu o buraco na perna. Ouh! E o menino levou todo peso da mãe! Nossa! Também pudera, viu, ela deve ter criado bem esse menino. É filho de médica, né? E não teve jeito de escapar da avalanche, quer dizer, da enchente, da onda, né? (Participante 22).

A narratividade explicativa possui função cognitiva estruturante no que se refere às experiências fílmicas de catástrofes ambientais. O processo cognitivo corresponde ao uso recorrente de atenção focal, raciocínio, julgamentos sociais em torno de episódios característicos às catástrofes ambientais. Juntos, esses elementos, puseram em circuito interpretação, projeção, identificação e recusa aos efeitos dos filmes-desastres sobre os participantes deste estudo. O fenômeno da narratividade explicativa é complementar à narratividade descritiva.

Entendeu-se, diante das interações estabelecidas com os participantes da pesquisa, que os sistemas de registro das trocas comunicativas são os marcadores de linguagem por excelência. São fenômenos observáveis por qualquer outro indivíduo, por se tratar de um comportamento expresso sob forma de gestos, emissão curta de estados emocionais, prioritariamente carregados de interjeições, posturas e ações corporais esquemáticas. Foram visíveis em todas as sessões os seguintes tipos de marcadores: (a) tiques nervosos, como por exemplo, balançar pernas, roer unhas, piscar rapidamente os olhos; (b) reações involuntárias, concretizadas por encolhimento corporal (retração parcial de corpo) ou pressão (fraca ou forte) sobre objetos ou pessoas próximas.

Assim, percebeu-se distinções relevantes entre as trocas comunicativas e os sistemas de registros. Ambos possuem tanto a base descritiva quanto a explicativa, mas, é a narração (narratividade explicativa) sobre fenômenos, sensações e percepções, que englobam o elemento *cognitivo* na pesquisa. Nessa pesquisa, ratificou-se a existência desses sistemas tanto no registro quanto nas trocas comunicacionais estabelecidas entre os participantes. Desse modo, entende-se que, na *cultura da catástrofe* ambiental, as trocas comunicativas e os sistemas de registros correspondem aos elementos formativos, elementos-guia, pelos quais a indústria cinematográfica promove-se com sucesso. Os efeitos técnicos da produção cinematográfica funcionam como gatilhos que põem em funcionamento, ou operação guiada, os princípios básicos do comportamento animal (reflexos, reações e esquemas de ação), como parte importante da constituição do homem, como animal social e cultural. As reações emotivas e a promoção de sentimentos são mantidas, alteradas e ativadas, de modo intencional e deliberado. O complexo de interação entre os elementos supracitados é peculiar ao objeto sob a forma de *modos organizados de ação*.

Os modos organizados de ação referem-se diretamente às práticas sociais ou condutas socialmente estruturadas em termos pró-ambientais. São ações quase sempre deliberadas em torno de decisões, disposições, ocupação e realização de atos voltados à conservação, ou proteção, ou preservação da natureza. Abrange participação e envolvimento em prol da vida e à manutenção de sistemas ambientais complexos concretizados por alterações no comportamento individual (ou coletivo) quanto a extração, manejo, uso, descarte e produção de matérias ou produtos consumidos na vida cotidiana para a satisfação de necessidades primárias ou secundárias.

Nesta parte da pesquisa, observou-se que os participantes possuem informações relativas às questões ambientais com base na ideia de consumo verde, descarte de lixo,

poluição, em sua maioria, adquiridas pelos veículos de comunicação social (televisão, escola e internet). No entanto, apresentam de modo reprodutivista a ideia sobre uso dos recursos naturais como *manutenção da natureza*. A aceitação da possibilidade de esgotamento dos recursos naturais varia de acordo com os indivíduos que, no geral, não dispuseram de diálogos organizados sobre as questões ecológicas e a problemática ambiental.

- Então, quando a gente... Você tocou em um ponto importante: cada vez mais a sociedade invadindo a natureza, né?

- O homem aos poucos não está tendo noção. É... Os espaços, que é a vegetação, que é a natureza, eles estão ali destruindo e fazendo ocupações de moradias e tomando o espaço da natureza. E ela vem cobrar depois. (Participante 4).

- Certo! E você vendo essa cobrança da natureza, você acha que é uma cobrança da natureza, não é isso?

- Sim! (Participante 4).

- E, nessa cobrança, é possível haver a extinção de nossas vidas?

- Eu acho que sim! (Participante 4, em consenso com a turma)

- Com relação, quando vocês assistem a um filme desses vocês acham que mudam a relação com o ambiente ou mantêm o mesmo comportamento?

- Então, minha irmã! Eu não, né?! Eu 'tô' respondendo por ela. Mas minha irmã, ela sempre separou os lixos, né?! E entrega o pessoal que passa pra entregar. Lá onde moramos, lá no conjunto Jardim, a gente tenta fazer uma orientação pra pessoas não jogar nos córregos [...], onde teve aquela inundação. Porque na parte mais baixa, quando chove muito, desce água da parte de cima. Então, a gente tenta é... alertar um pouco ali o pessoal da comunidade, né? E quando estou do lado de cá, centro de Aracaju, eu tento, é pequeno, mínimo, mas eu tento não jogar papel de bala, tento não jogar copos descartáveis e coloco dentro da minha mochila pra jogar em casa. Então, eu tento me conscientizar, me policiando e, quando eu percebo que alguém quer jogar, eu digo: "Não, me dê! Eu jogo aqui, ou jogue no lixo!" Porque isso faz parte, esse processo de, de... de urbanismo (Participante 12).

- Alguém mais tem alguma "pulga" assim com relação ao ambiente? Ou não? A gente assiste, tem medo e fica por isso mesmo?

- Acho que o que a gente pode fazer por isso é como ela disse. Eu também tenho mesmos hábitos que ela citou. Tipo assim, mas pequenos hábitos. Fazendo minha parte, sabe? (Participante 01).

- Exatamente. (Participante 12).

Identificou-se, no debate fílmico, a predominância da esfera racional, intelectual e abstracionista da cognição. Observou-se que se torna comum o tratamento de questões ambientais sob forma instrucional, informativa e com ilações moralistas. Os contatos com as questões ambientais e as possibilidades de catástrofe ambiental iminente coloca em pauta a ação humana, o sistema capitalista e o consumismo sem considerar as relações entre esses aspectos da vida social e a produção de dimensões simbólicas, as quais são retraduzidas pela cognição social em contextos de interação humana na cultura. Essa tradução é uma *outra*

significação partilhada e quando não é devidamente situada no decorrer do debate por parte de pesquisadores, professores ou mediadores, produzem *efeito redutor* das operações mentais, a exemplo do julgamento social, elaboradas pelos próprios agentes a respeito da experiência fílmica, ligadas, nessa pesquisa, à questão da *cultura da catástrofe*. Percebeu-se a circulação, ou indicação explícita, entre participantes da pesquisa, da necessidade de comentários sobre dois diferentes planos discursivos. Assim, emergem, dois planos de interação entre espectadores ou audiência de filmes-desastres e os efeitos exercidos nas pessoas, oriundos dos *filmes-desastre*. São eles: (a) planos reativos e (b) planos de ação.

Os *planos reativos* são, particularmente, articulados pelo sistema límbico das emoções em fluxo. Em termos dos planos reativos, os *filmes-desastre* despertam tensão, aflição e medo nos espectadores. As *respostas emocionais são saturadas* porque o ápice da emoção perdura e o retorno do equilíbrio do organismo é retardado. Neste nível, parece que as respostas reflexas (a nível da amígdala) são as mais preponderantes, logo a avaliação cognitiva da situação pessoa–ambiente se dá de forma inconsciente. Como as emoções despertadas configuram-se entre as negativas, a tendência de reação torna-se restrita. Note-se:

- Então, quando a gente vir uma coisa assim tão próxima, aí a gente assiste um filme desse. O que a gente sente?

- Desespero... (Participante 14).

- Aflição, tensão, pânico (Participante 11).

- Como é desespero, aflição, pânico, outros adjetivos, outros sinônimos?

- Todos sinônimos (risos) (Participante 1).

- Medo! (Participante 8).

- Então gente, se sente tudo isso porque assistem?

- Medo da morte! (Participante 10).

- Porque é bom! (Participante 8).

- Certo! O que faz você achar que é bom, o que mexe com você, que lhe atrai, que faz você querer ir assistir?

- Turbilhões de sensações... (Participante 8).

- Que feitiço tem ali que te guia?

- Mulher, 'oia'! Não sei dizer não (riso) (Participante 8).

- Não sei se é a publicidade que coloca isso na sua cabeça e acaba sendo atraído, ou é em si mesmo ter à vontade.... (Participante 9).

É nesse sentido que o plano de reações torna as emoções saturadas. O processo de experiência fílmica ocorre entre picos emocionais que não garantem, em um primeiro plano, a construção de um sentido cognitivamente estruturado que justifique a audiência ao tipo específico de *filmes-desastre*. No entanto, os elementos emocionais e cognitivos, em sua

composição social e cultural, demandam estudos mais aprofundados sobre dinâmicas, mecanismos e processos específicos como é a relação que estabelecem com a memória social e com o imaginário, em termos de conteúdo simbólico. O estudo desenvolvido nessa parte da pesquisa trouxe à evidência os *planos de ação*, pertencentes à interação social comunicacional sobre os *filmes-desastre*, aqui estudada.

O *plano de ação* se relaciona diretamente ao córtex pré-frontal e à tomada de decisão para agir (ou não) em prol das questões ambientais. Após a experiência fílmica com os *filmes-desastre*, a ação deliberada, nos planos de ação, envolve engajamento à resolução das questões ambientais. Porém, não parece ser ativada nas experiências com os filmes-desastre. Observou-se que ocorre a catarse, quando os personagens se salvam os espectadores também sentem o alívio, e, ao mesmo tempo, ocorre a montagem de estratégias cognitivas para a sobrevivência individual ou, mais extensiva, de familiares próximos. Essas decisões individualistas tornam-se a base estruturante da tomada de decisão frente as catástrofes ambientais. Isso quer dizer que a esfera individual, neste sentido, restringe as respostas de tomada de decisão coletiva, a favor de atingir coletividades e maior número de pessoas, ao invés disso reduzem os problemas ambientais ao plano individual. Leia-se:

- O que é que move ali dentro de você, que está ali assistindo? Tá destruindo ali tudo... O que lhe move?

- Eu penso assim: normalmente essas histórias sempre começa com famílias unidas e elas sempre terminam unidas. Então, o que vale realmente, é o que nós é [...] plantamos no sentido de sentimentos com as pessoas do que os bens que vão embora, mas a família está ali. Então, destruiu tudo e a família está ali unida. Bem assim, é O Impossível! Começam com a família no resort e eles acabam aonde? Unidos. Eles vão cada um pra pontos diferentes: um quase morre, a outra lá morrendo, um desencontro... Mas, quando tem o encontro, acaba tudo. O principal é o amor que as pessoas passam aos outros (Participante 8).

- Então você passa pelo perigo, pela sensação de medo, quando chega no fim [...]

- O alívio (Participante 8).

- Porque eu tava assistindo o filme, e eu tava vendo minha família. Então: “Ai, meu Deus, minha família”! Porque nossa preocupação não é conosco, é com o nosso próximo. Eu não penso em mim, eu penso: “Poxa! E minha mãe e minha filha? “E como eu iria conseguir salvá-las, entende? A gente se sente... (Participante 8).

O amor é que prevalece (Participante 10).

4 CONCLUSÕES

Por fim, diante do exposto, é preciso reconhecer que a pesquisa científica é uma experiência profunda de autoformação. Não fica restrita ao manuseio ou aplicação de instrumentos e técnicas sistemáticas, ordenadas por escolhas racionais, justificadas por essa ou por aquela abordagem teórica. A pesquisa é método e, como tal, é caminho de rota definida, porém, sem destino fechado em si mesmo. O provisório, o inconcluso e o *em processo* tornam-se presenças constantes no trabalho metodológico. Observa-se que, na vivência metodológica, a teoria referendada consiste em um delicado processo de aproximação entre as práticas sociais como *atos-feitos* e a *abstração* no uso da linguagem explicativa, descritiva e analítica. No entanto, constroem-se modos de ver, sentir e de compreender fenômenos da vida social, sem a rigidez de querer confirmar *a priori*, o que se observa, o que se vê, principalmente quando se tem como ponto de partida o *diálogo direto com as fontes*, maneira pela qual os pesquisadores não podem se exilar do contágio inevitável que é o encontro com o Outro.

Desde o início da formação doutoral, muitas idas e vindas, escolhas e ideias foram alimentadas, acolhidas, extraídas e abandonadas. A tradução menos apressada de toda essa vivência é a *formação pela escuta* e pela paciência de estar incessantemente *desfazendo* pautas, processos, sentidos e seguir dialogando com *novos arranjos, sempre em construção*. Eis o desafio da formação interdisciplinar em ciências ambientais. Nesse contexto, as interações sociais e as atividades até então vivenciadas, junto a tantas vozes, participantes da pesquisa, reafirmam que o campo das ciências ambientais, não apenas é necessário, como também é fundamental na construção de outros modos de entender, explicar e vivenciar o social, indissociado da cultura e das práticas sociais cotidianas com as quais *construímos a realidade social*. Por isso, a linguagem, os *feitos* e os *sentidos* sobre *o que se faz* quando se *faz junto* a alguém, tornam-se feixes complexos de significação, cuja força está na partilha, na surpresa do que se mostra, até sob forma de susto e inesperada invenção. Refletir sobre esses processos a partir da *cultura da catástrofe ambiental* foi, a todo tempo, parte do cotidiano vivido, através da pesquisa, nesses últimos quatro anos (2014-2018).

A cultura da catástrofe ambiental, como objeto de estudo, favoreceu o encontro com uma diversidade de *modos de expressão* ao tratar dos sentidos e motivações partilhados na vida social prática, entre os agentes sociais, sobre o presente e destino da vida planetária, na possibilidade de sua extinção. Durante esse período, entre leituras, conversas, observações e diálogos, não existiram, apenas, identificação de quadros sociais complexos de experiências entre pessoas, no sentido de manter a própria vida “custe o que custar”, mas, percebeu-se muitos receios, incertezas, temores e desejo de perdurar a vida sob todas as formas ou espécies e toda sua complexidade. Os participantes da pesquisa se apresentaram, comunicaram-se e se definiram como *agentes* sociais, ou seja, indivíduos *ativos* no modo de compreender suas próprias práticas, efetuando escolhas, delineando percursos, nos quais são bastante comuns a *partilha* e a negociação do sentido, construído socialmente.

Esta pesquisa procurou acompanhar, registrar e analisar as interações sociais, ocorridas entre diferentes indivíduos, a partir da experiência fílmica cuja temática são produções cinematográficas de filmes-desastre, ligadas à ideia de catástrofe ambiental. O fio condutor da observação foram os registros das práticas discursivas, dos sentidos e negociações partilhadas entre os indivíduos, como agentes sociais dotados de amplas habilidades de comunicação, interpretação e conhecimento sobre o mundo social e cultural. Logo, são as interações sociais e as produções *triviais de comunicação* entre os participantes do estudo que concretizam a dinâmica do objeto de pesquisa.

Nesse sentido, foram identificados três importantes destaques. O primeiro é sobre o *modo de expressão* de medo e insegurança dos participantes do estudo frente os filmes-catástrofe, no qual foi perceptível a associação entre medo, insegurança e manifestação de risos em diferentes níveis de interação da experiência fílmica surpresa. Os participantes comunicaram-se e emitiram entre eles reação-susto, seguida de *atos de fala*, *contato físico direto reflexo com outros participantes* e reação-risível. A recepção e audiência de filmes-catástrofe, produziu cinco efeitos específicos sobre a conduta dos participantes: (a) gera reação emotiva; (b) produz percepção consciente; (c) elicia comunicação direta unilateral por contato físico; (d) produz disposição empática; (e) gera, produz e elicia conteúdo simbólico. No entanto, observou-se que nem todos os participantes demonstraram reações típicas ao fenômeno da *micronarração referencial-emotiva*. Esses indivíduos não se identificam diretamente com o gênero do filme-desastre dentro da perspectiva da *catástrofe ambiental*, no entanto, permaneceram na audiência do mesmo ou pelo enredo dramático ou pelo enredo de ação.

O segundo destaque é sobre os tipos de trocas comunicativas e seus sistemas de registro. As trocas comunicativas, a enunciação verbal direta voltada ao conteúdo central do filme, ocorreram antes, durante e depois da experiência fílmica, com base em diferentes formas de enunciação, como, por exemplo, as interjeições. Os **sistemas de registro** das trocas comunicativas, os marcadores linguísticos ligados à narratividade na /sobre a experiência, são gestos ou comportamentos observáveis por qualquer outro indivíduo, como os **tiques-nervosos** (balançar pernas, roer unhas, piscar rapidamente os olhos) ou **reações involuntárias** a exemplo de encolhimento corporal (retração parcial de corpo) ou pressão (fraca ou forte). Tanto as trocas comunicativas quanto os sistemas de registros são de base descritiva, mas, é a *narração* e a *explicação* sobre fenômenos, sensações e percepções, que englobam esse tipo de elemento na pesquisa. Isso indica que, ainda que mergulhado na ambiência intencional do filme, os agentes sociais produzem seus próprios sentidos. Aliás, percebe-se que as diferentes reações aos produtos da indústria cinematográfica, no caso dos filmes-catástrofes, explicitam a *particularidade* e a *singularidade* da vida social prática, evitando assim, a abordagem universalista, na qual os atores sociais não refletem sobre o que fazem, quando fazem.

O terceiro destaque, **modos organizados de ação**, refere-se às condutas pró-ambientais anteriores à experiência fílmica e posteriores à participação na pesquisa. Observou-se que os participantes possuem informações relativas às questões ambientais, no entanto, no modo reprodutivista da ideia sobre uso dos recursos naturais como “manutenção da natureza”. A aceitação da possibilidade de esgotamento dos recursos naturais variou de acordo com os indivíduos que, no geral, não dispuseram de diálogos organizados sobre as questões ecológicas e a problemática ambiental. Nesse contexto, no debate fílmico foi predominante a esfera racional, intelectual e abstracionista da cognição.

Observou-se que, as dimensões simbólicas da cognição, quando não devidamente situadas no decorrer do debate, produziram *efeito redutor* das operações mentais, elaboradas pelos próprios agentes a respeito da experiência fílmica, ligadas, nesta pesquisa, à questão da cultura da catástrofe. Percebeu-se a circulação (ou indicação explícita), entre participantes da pesquisa, de dois diferentes planos discursivos: **(a) planos reativos** (de sensibilidade sensorio-perceptiva) voltados à ativação e a saturação das emoções, tendenciando a reações restritas. A emoção e o sentimento predominam; **(b) planos de ação** (de base ativa) voltados à decisão de engajamento e participação direta ou indireta. No plano de ação, as respostas tornaram-se também restritas e restringindo à esfera individual a resolução dos problemas ambientais.

Conclui-se que o medo e a insegurança de extinção planetária (parcial ou total), veiculados pelos filmes-desastre, trazem ao centro do debate as emoções e os sentimentos como parte indissociada das condutas ambientais e da variedade de comportamentos observados nas práticas sociais. Emoções e sentimentos que funcionam como elementos de comunhão entre as pessoas, unindo ou afastando, com base em interesses comuns, uns e outros indivíduos. Os resultados demonstram a pertinência de ampliar os estudos sobre os fenômenos das reações emocionais como ingredientes das práticas sociais, principalmente levando em conta os efeitos dos planos reativos e dos planos de ação sobre as experiências sociais predominantemente voltadas ao meio ambiente.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, J. D. N. Teoria pós-colonial, estudos subalternos e américa latina: uma guinada epistemológica? Dossiê: Colonialidade, subalternidade e Identidades. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 21, n. 41, 2016.
- ALCÁNTARA-AYALA, I. Geomorphology, Natural Hazards, Vulnerability and Prevention of Natural Disasters in Developing Countries. **Geomorphology**, v. 47, n. 2-4, p. 107-124, 2002.
- ALEXANDER, D. E. An Interpretation of Disaster in Terms of Changes in Culture, Society and International Relations. In: PERRY, R. W.; QUARANTELLI, E. L. (orgs.). **What is a Disaster?** New Answers to Old Questions. Philadelphia: Xlibris Press, 2004. p. 1-15.
- ALEXANDER, D. E. Globalization of Disaster: Trends, problems and dilemmas. **Journal of International Affairs**, v. 59, n. 2, p. 1-22, 2006.
- ALEXANDER, D. E. Natural Disasters: A framework for research and teaching. **Disasters**, v. 15, n. 3, p. 209-226, 1991.
- ALEXANDROFF, M. C. O Papel das emoções na constituição do sujeito. **Construção psicopedagógica**, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 35-56, 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-69542012000100005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 21 dez. 2017.
- ALMEIDA, M. J. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2001.
- ALTHEIDE, D. L. **Creating fear: News and the construction of crisis**. Hawthorne/NY: Transaction Books, 2002.
- ALTHEIDE, D. Risk communication and the discourse of fear. **Catalan Journal of Communication & Cultural Studies**, v. 2, n. 2, p. 145-158, 2010.
- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARAGONÉS, J. I.; AMÉRIGO, M. (Orgs.). **Psicologia Ambiental**. Madrid/Spain: Pirâmide, 2010.
- ARRUDA, G. (org.) **A natureza dos rios**. História, memória e territórios. Curitiba: UFPR, 2008.
- ASSOULINE, P. **Cartier-Bresson: o olhar do século**. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- AUMONT, J. **A imagem: ofício de arte e forma**. Tradução de ESTELA DOS SANTOS ABREU e CLÁUDIO C. SANTORO. 16. ed. Campinas: Papirus, 2011.
- BALÁZS, B. DER SICHTBARE MENSCH (O Homem Visível) - 1923. Tradução de JOÃO LUIZ VIEIRA. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983a. p. 75-83.

- BALÁZS, B. Nós estamos no filme. Tradução de JOÃO LUIZ VIEIRA. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983b. p. 84-86.
- BALÉE, W. Cultural forests of the Amazon. **Garden**, v. 11, n. 6, p. 12-14, 1987.
- BALLONE, G. J. Neurofisiologia das emoções. In: BALLONE, G. J. **Psiquweb** – Psiquiatria Geral, 2002.
- BANKOFF, G. Comparing vulnerabilities: toward charting an historical trajectory of disasters. **Historical Social Research**, v. 32, n. 3, p. 103-114, 2007.
- BARBOSA, A., CAIUBY NOVAES, S.; CUNHA, E. T.; FERRARI, F.; HIKIJI, R.; SZTUTMAN, R. (Orgs.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.
- BARBOSA, A.; CUNHA, E. T. **Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. G. (Orgs.). **Imagem conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009.
- BARBOSA, L. M.; SOUZA, M. Securitização das mudanças climáticas: o papel da União Europeia. **Contexto Internacional**, v. 32, n. 1, p. 121–153, 2010.
- BARNARD, A. **History and Theory in Anthropology**. Cambridge/England: University of Cambridge, 2004.
- BARNOW, E. **Documentary**: a history of the non-fiction film. Oxford/New York: Oxford University Press, 1993.
- BARRETO, J.; SILVA, L. Sistema límbico e as emoções – uma revisão anatômica. **Revista Neurociência**, v. 18, n. 3, p. 386-394, 2010. Disponível em: <<http://www.revistaneurociencias.com.br/edicoes/2010/RN1803/426%20revisao.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2017.
- BARTHES, R. A mensagem fotográfica. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p. 321-338.
- BATES, F. L.; PEACOCK, W. G. Disasters and Social Change, In: DYNES, R. R.; MARCHI, B.; PELANHA, C. (eds.), **Sociology of Disasters**: Contribution of Sociology to Disaster Research. Milano: Franco Angeli, 1987. p. 291-330.
- BAUMAN, Z. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BAZIN, A. Morte todas as tardes. Tradução de HUGO SPERGIO FRANCO. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 129-134.

BECK, U. **Sociedade do risco**: rumo a uma outra modernidade. Tradução de SEBASTIÃO NASCIMENTO. São Paulo: Editora 34, 2010.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BERNARDET, J-C. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BEST, J. (Org.). **Images of Issue**: typifying contemporary social problems. New York: Aldne de Gruyter, 1989.

BETTON, G. **Estética do Cinema**. Tradução de MARINA APPENZELLER. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BOUGNOUX, D. **La communication contre l'information**. Paris/FR: Hachette, 1995.

BRAUDEL, F. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRETON, P.; PROULX, S. **L'explosion de la communication**: introduction aux théories et aux pratiques de la communication. 4. ed. Paris/France: La Découverte, 2012.

BRIGAGÃO, J. I. M., et al. Como fazemos para trabalhar com a dialogia: a pesquisa com grupos. In: SPINK, M. J. (Org.). **A produção de informação na pesquisa social**: compartilhando ferramentas. Rio de Janeiro: Centro Edelstein, 2014. p. 73-96.

BRITO, M. J.; SILVA, S. S.; MUNIZ, M. M. J. The Meanings of the Death of the Founder: the Constructionist Approach. **BAR**, Curitiba, v. 7, n. 3, art. 1, p. 227-241, July/Sept. 2010.

BRITO, V. G. P.; MARRA, A. V. Construcionismo social e análise do discurso: uma possibilidade teórico-metodológica. In: ENCONTRO DA ANPAD. 35., Rio de Janeiro, 2011. **Anais...** Rio de Janeiro: ANPAD, 2011. p. 1-15.

BRUYNE, P. et al. **Dinâmica da pesquisa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BURNS, T. R.; FLAM, H. **Sistemas de Regras Sociais, Teoria e Aplicações**. Oeiras/ PT: Celta, 2000.

BURR, V. **An introduction to social constructionism**. London: Routledge, 1995.

CABIN, P.; DORTIER, J-F. (Orgs.). **La communication**. 3. ed. Paris/FR: Sciences Humaines Éditions, 2008.

CAMPBELL, V. Environmental Catastrophe Risk as Factual Entertainment

Television in Perfect Disaster. In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF ISSEI, 11., Helsinki, 2008. **Conferences and seminars...** Helsinki (Finlândia): Language Centre, University of Helsinki. 2008. p. 1-12. Disponível em: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15297/71_Campbell.pdf?sequence=1>. Acesso em: 18 out. 2017.

CANNON, W. B. The James-Lange theory of emotions: a critical examination and an alternative theory. **Journal Psychology**, v. 39, p. 106-24, 1927.

CARVALHO, I. C. M. **Educação Ambiental: a formação do sujeito ecológico**. São Paulo: Cortez, 2008.

CARVALHO, M. **O que é natureza**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

CASTEL, R. **L'Insécurité Sociale: Qu'est-ce Qu'être Protégé?** Paris: Seuil, 2003.

CASTRO, C. (Org.). **Franz Boas: Antropologia Cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

CASTRO, C. **Evolucionismo Cultural: Textos de Morgan, Tylor e Frazer**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CAVALCANTE, S.; ELALI, G. **Temas Básicos em Psicologia Ambiental**. Petrópolis: Vozes, 2011.

CAVALCANTI, C. C. B.; TUCHERMAN, I. Um novo gênero cinematográfico: o documentário catástrofe. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 37-43, 2008.

CERQUEIRA, J. F.; AGUIAR, S. Comunicação Ambiental no Cinema de Animação: uma análise da representação da natureza no longa-metragem "Rio". In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., Recife, 2011. **Anais...** São Paulo: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2011. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2975-1.pdf>>. Acesso em: 18 out. 2017.

CERRI, L. E. S.; AMARAL, C. P. Riscos Geológicos. In: OLIVEIRA, A. M. S.; BRITO, S. N. A. (eds.). **Geologia de Engenharia**. São Paulo: ABGE, 1988. p. 301-310.

CLAVAL, P. **A geografia cultural**. Tradução LUIZ FUGAZZOLA PIMENTA et al. 3. ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2007.

COIMBRA, C. M. B. **Produção do medo e da insegurança**. Niterói: UFF, 1995. Disponível em: <<https://app.uff.br/slab/uploads/texto64.pdf>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

COHEN, S. **Folk Devils and Moral Panics**. London: Routledge, 2002.

COLLIER JÚNIOR, J. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa**. São Paulo: EPU/Ed. da USP, 1983.

CORREA, D. S. História e meio ambiente. **Revista Unifio**, Osasco, v. 1, n. 1, p. 135-144, 1999.

CRAWFORD, P.; SIMONSEN, J. **Ethnographic Film: aesthetics and narrative Traditions**. Aarhus/DK: Intervention Press, 1992.

CRAWFORD, P.; TURTON, D. **Film as Ethnography**. Manchester: Manchester Univ. Press, 1992.

CRUMLEY, C. L. (Eds.). **Historical Ecology: cultural knowledge and changing landscapes**. Santa Fé: School of American Research Press. Blackwell Publishers. 1993.

CUCHE, D. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. RIBEIRO, V. (Trad.). Bauru: EDUSC, 1999.

CZARNIAWSKA-JOERGES, B. Narration or science? Collapsing the division in organization studies. **Organization**, v. 2, n. 1, p. 11-33, 1995.

CZARNIAWSKA-JOERGES, B. **Narratives in social science research**. London: Sage, 2004.

DAGENAIS, B. **Le communiqué: ou l'art de faire parler de soi**. 2. ed. Québec/Canadá: Les Presses d'Université Laval, 1997.

DAMÁSIO, A. R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DAVIS, M. **Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster**. New York: Vintage, 1998.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo: cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELUMEAU, J. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

DIAS, E. T. G. **Educação das emoções: investigação no cotidiano da educação infantil, à luz da abordagem vigotskiana**. 2007. 152f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Católica de Brasília. Brasília/DF: UCB, 2007.

DICKENS, P. **Society and Nature, Towards a Green Social Theory**. Philadelphia/USA: Temple University Press, 1992.

DIEGUES, A. C. S. **O mito moderno da natureza intocada**. 4. ed. São Paulo: Hucitec/USP, 2002.

DOUGLAS, M.; WILDAVSKY, A. **Risco e cultura: um ensaio sobre a seleção de riscos tecnológicos e ambientais**. SERRA, C. A. (Trad.). Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

DOUGLAS, M.; WILDAVSKY A. **Risk and culture: an essay on the selection of technological and environmental dangers**. Berkeley/USA: University of California Press, 1983.

DROUIN, J.-M. **L'écologie et son histoire**. Paris: Flammarion, 1993.

DRUMMOND, J. A. A história ambiental: temas, fontes e linhas de pesquisa. **Estudos Históricos**, v. 4, n. 8, p. 177-197, 1991.

DUBOIS, F. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1994.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESPERIDIÃO-ANTÔNIO, V.; MAJESKI-COLOMBO, M.; TOLEDO-MONTEVERDE D.; MORAES-MARTINS, G.; FERNANDES J. J.; ASSIS, M. B. Neurobiologia das emoções. **Revista de Psiquiatria Clínica**, São Paulo, v. 35, p. 55-65, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/acp/article/viewFile/17196/19203>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

FELDMAN, I. O apelo realista. **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre. v. 1, n. 36, p. 61-68, 2008.

FERNANDES, L. Bases ecossociais do sentimento de insegurança. **Educação, sociedade & culturas**, v. 21, p. 93-112, 2004.

FIGUEIREDO, C. T. **Ciências ambientais no Brasil: história, métodos e processos**. 2016. 140f. Tese (Doutorado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) - Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão: UFS, 2016.

FOLADORI, G.; TAKS, J. Um olhar antropológico sobre a questão ambiental. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 323-348, 2004.

FONSECA, D. P. A marca do sagrado. In: OLIVEIRA, R. R. (Org.). **As marcas do homem na floresta: história ambiental de um trecho urbano de mata atlântica**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2005. p. 11-22.

GAZZANIGA, M. S.; IVRY, R. B.; MANGUN, G. R. **Neurociência cognitiva: a biologia da mente**. 2. ed. Porto Alegre: Artmed; 2006.

GEERTZ, C. Uma Descrição Densa da Cultura. In: GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. p. 13-41.

GERGEN, K.; THATCHENKERY, T. J. Organization Science as Social Construction Postmodern Potentials. **The Journal of Applied Behavioral Science**, v. 40, n. 2, p. 228-249, 2004.

GERGEN, K. The place of the psyche in a constructed world. **Theory Psychol.**, v. 7, n. 6, p. 723-746, 1997.

GERGEN, K. The Social Constructionist. **American Psychologist**, v. 40, n. 3, p. 266-275, 1985.

GLASSNER, B. The construction of fear. **Qualitative sociology**, v. 22, n. 4, p. 301- 309, 1999.

- GLICKMAN, T. S.; GOLDING, D.; SILVERMAN, E. D. **Acts of God and acts of man: recent trends in natural disasters and major industrial accidents**. Washington/D.C.: Resources for the future, 1992.
- GRUN, M. **Em busca da dimensão ética da educação ambiental**. Campinas: Papirus, 2007.
- GU, Z.; LAMB, P. W.; YAKEL, J. L. Cholinergic Coordination of Presynaptic and Postsynaptic Activity Induces Timing-Dependent Hippocampal Synaptic Plasticity. **Journal of Neuroscience**, v. 32 n. 36, p. 12337-12348, 2012. Disponível em: <<http://www.jneurosci.org/content/32/36/12337>>. Acesso em: 25 jan. 2018.
- GUANAES, C. **A construção da mudança em terapia de grupo: um enfoque construcionista social**. São Paulo: Vetor, 2006.
- GUHA-SAPIR, D.; VOS, F.; BELOW, R.; PONSERRE, S. **Annual Disaster Statistical Review 2011: the numbers and trends**. Brussels: CRED, 2012.
- GURHAN, M. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- GURHAN, M. Fotografia e pesquisa antropológica. In: FUNAI. **Caderno de textos do Museu do Índio: antropologia visual**. Rio de Janeiro: Funai, 1987. p. 66-69.
- HEIDER, K. G. Uma história do filme etnográfico. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 31-54, 1995.
- HENLEY, P. Cinematografia e pesquisa etnográfica. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro n. 9, p. 29-50, 1999.
- HENNING, C. C.; VIEIRA, V. T.; HENNING, P. C. A constituição do sujeito ecológico no cinema. In: CONGRESSO DE CULTURA E EDUCAÇÃO PARA A INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA, 3., Curitiba, 2012. **Anais...** Curitiba: CEPAL, 2012. p 1-20.
- HENNING, P.; RATTO, C.; GARRÉ, B. Educação ambiental, mídia e biopoder. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 33., Caxambú, 2010. **Anais...** Rio de Janeiro, 2010. p. 1-4.
- HEWITT, K. (Org). **Interpretations of Calamity**. Risk & Hazards Series: 1. Winchester/USA: Allen & Unwin Publishers, 1983.
- HOBBSBAWN, E. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- IRWIN, A. **Sociology and the Environment Policy**. Cambridge: Press, 2001.
- IZQUIERDO, I. Memórias. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 3, n. 6, p. 89-112, agosto de 1989. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v3n6/v3n6a06.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2018.
- JOIN-LAMBERT, A.; GORIELY, S.; FEVRY, S. (Dir.) **L'imaginaire de l'apocalypse au cinema**. Paris: Editions L'Harmattan, 2012.

KANDEL, E. R. **Fundamentos de neurociência e do comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000.

KEANE, S. **Disaster movies**: The cinema of catastrophe. New York; London: Wallflower Press, 2006.

KINSELLA, W. J. Risk communication, phenomenology, and the limits of representation. **Catalan Journal of Communication and Cultural Studies**, v. 2, n. 2, p. 267-276, (Special issue: The communicative turn in risk communication theory and practice), 2010.

KLANOVICZ, J. História ambiental e desastres: encontros entre política, tecnologia e sociedade. **História Unisinos**, v. 17, n. 3, p. 293-302, 2013.

KOURY, M. G. P.; BARBOSA, R. B. **Da Subjetividade às emoções**: a Antropologia e a Sociologia das emoções no Brasil. Coleção Cadernos do GREM n. 7, Recife/João Pessoa: Ed. Bagaço/Edições do GREM, 2015.

KOURY, M. G. P. Confiança e sociabilidade. Uma análise aproximativa da relação entre medo e pertença. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 1, n. 2, p. 171-205, 2002a.

KOURY, M. G. P. **Uma fotografia desbotada**. Atitudes e rituais do luto e o objeto fotográfico. João Pessoa: Manufatura/GREM, 2002b.

KOURY, M. G. P. A antropologia das emoções no Brasil. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 4, n. 12, p. 239-252, 2005a.

KOURY, M. G. P. **Medos Corriqueiros e Sociabilidade**. João Pessoa: Editora Universitária e Edições do GREM, 2005b.

KOURY, M. G. P. Pertença, Redes de Solidariedade e Medos Corriqueiros. O bairro de Varadouro da cidade de João Pessoa, PB pelos seus moradores. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 4, n. 10, p. 42-59. 2005c.

KOURY, M. G. P. **Estilos de Vida e Individualidade**: Escritos em Antropologia e Sociologia das Emoções. Curitiba: Appris, 2014.

KRUSE, L. Compreendendo o ambiente em Psicologia Ambiental. **Psicologia**, São Paulo, v. 16, n. 1-2, p. 41-46, 2005.

LANOTTE, M.; LOPIANO, L.; TORRE, E.; BERGAMASCO, B.; COLLOCA, L.; BENEDETTI, F. Expectation enhances autonomic responses to stimulation of the human subthalamic limbic region. **Brain Behav Immun.**, v. 19, n. 6, p. 500-509, 2005. Disponível em: <https://ac.els-cdn.com/S0889159105001078/1-s2.0-S0889159105001078-main.pdf?_tid=af733d72-01ce-11e8-bfca-00000aacb35e&acdnat=1516884966_d790edc7420af4a2f5fff5d87372f3f9>. Acesso em: 25 jan. 2018.

LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. 15. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LEIBHARDT, B. Interpretation and causal analysis: theories in environmental history. **Environmental Review**, v. 12, n. 1, p. 23-36, 1988.

LIGIÉRO, Z. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIMA, L. C. **Teoria da cultura de massa**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LIMA, D. M. A. L.; BOMFIM, Z. Á. C. Vinculação afetiva pessoa-ambiente: diálogos na psicologia comunitária e psicologia ambiental. **Psico**, v. 40, n. 4, p. 491-497, 2009.

LINNÉ, C. **L'équilibre de la Nature**. Paris: J. Vrin, 1972.

LINO, G. L. **A fraude do aquecimento global**: como um fenômeno natural foi convertido numa falsa emergência mundial. 3. ed. Rio de Janeiro: Capax Dei, 2011.

LIPOVETSKY, G.; HERVÉ, J. **A Globalização Ocidental**: controvérsia sobre a cultura planetária. Barueri/SP: Manole, 2012.

LOAYZA, N., OLABERRÍA, E., RIGOLINI, J., CHRISTIAENSEN, J. R. Natural Disasters and Growth: going beyond the averages. **World Development**, v. 40, n. 7, p. 1317-1336, 2012.

LOTMAN, Y. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MAFFRA, C. Q. T.; MAZZOLA, N. As razões dos desastres em território brasileiro. In: SANTOS, R. F. (Org.) **Vulnerabilidade Ambiental**: desastres naturais ou fenômenos induzidos? Brasília: MMA, 2007. p. 9-12.

MARCELINO, E. V. **Desastres Naturais e Geotecnologias**: Conceitos Básicos. São José dos Campos/SP; Santa Maria/RG: INPE/CRS, 2008. Caderno Didático n. 1. Disponível em: <<http://mtc-m16c.sid.inpe.br/col/sid.inpe.br/mtc-m18@80/2008/07.02.16.22/doc/publicacao.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

MARCELINO, E. V.; NUNES, L. H; KOBIYAMA, M. Banco de dados de desastres naturais: análise de dados globais e regionais. **Caminhos da Geografia**, v. 6, n. 19, p.130-149, 2006.

MARSH, G. P., **Man and nature or physical geography as modified by human action**. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa/PT: Dinalivro, 2005.

MARTINEZ, P. H. (Org.) **História ambiental paulista**: temas, fontes, métodos. São Paulo: Senac, 2007.

MARTINEZ, P. H. **História ambiental no Brasil**: pesquisa e ensino. São Paulo: Cortez, 2006.

MARTINS, M. L. **História e meio ambiente**. São Paulo: AnnaBlume, 2007.

MASCARELLO, F. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica. Tradução de TERESA MACHADO. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 375-380.

MENDONÇA, R. **Conservar e criar**: natureza, cultura e complexidade. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MENEZES, A. M. S. **Memória Geracional e Riscos Ambientais no Século XXI**. 2013. 131f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente) - Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão: UFS, 2013.

MENEZES, A. A Produção do Conhecimento em Ciências Ambientais. **Ciências Ambientais & Desenvolvimento**, v. 1, n. 1, p. 43-53, 2010.

MILLER-JÚNIOR, G. T. **Ciência Ambiental**. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: neurose. 9. ed. Tradução de MAURA RIBEIRO SARDINHA. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

MORIN, E. **O cinema e o homem imaginário**: ensaio de antropologia. Tradução de ANTÔNIO-PEDRO VASCONCELOS. Lisboa: Grande Plano, 1997b.

MOSER, G. Psicologia Ambiental. **Estud. Psicol.**, Natal, v. 3, n. 1, p. 121-130, 1998.

MUNSTERBERG, H. A atenção (capítulo 4). Tradução de TERESA MACHADO. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983a. p. 27-35.

MUNSTERBERG, H. A memória e a imaginação (capítulo 5). Tradução de TERESA MACHADO. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983b. p. 36-45.

MUNSTERBERG, H. As emoções (capítulo 6). Tradução de TERESA MACHADO. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983c. p. 46-54.

NOBRE DE MELO, A. L. **Psiquiatria**. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

NOLEN-HOEKSEMA, S.; FREDRICKSON, B. L.; WAGENAAR, W. A.; LOFTUS, G. **Introdução à Psicologia**: Atkinson & Hilgard. 15. ed. Porto Alegre: Cengage Learning, 2012.

NOY, I.; NUALSRI, T. B. The Economics of Natural Disasters in a Developing Country: the case of Vietnam. **Journal of Asian Economics**, v. 21, p. 345-354, 2010.

NOY, I. The Macroeconomic Consequences of Disasters. **Journal of Development Economics**, v. 88, p. 221-231, 2009.

QUARANTELLI, E. L. **The Study of Disaster Movies: Research Problems, Findings, and Implications**. Preliminary Paper # 65. Newark/DE: Disaster Research Center, University of Delaware, 1980. p. 1-29.

PÁDUA, J. A. **Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista, 1786-1888**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PÁDUA, J. A. As bases teóricas da história ambiental. **Estudos Avançados** [online], v. 24, n. 68, p. 81-101, 2010.

PERLIN, J. **História das florestas: a importância da madeira no desenvolvimento da civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PETERSON, D. **Troubled lands**. Boulder/USA: Westview, 1993.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material (Montagem estrutural). Tradução de JOÃO LUIZ VIEIRA. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 57-65.

QUINTANEIRO, T; BARBOSA, M. L. O.; OLIVEIRA, M. G. **Um toque de clássicos: Marx, Durkheim e Weber**. 2. ed., rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RAMOS, R. T. Neurobiologia das emoções. **Revista de Medicina**, São Paulo, v. 94, n. 4, p. 239-245, dec. 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revistadc/article/view/108770/107195>>. Acesso em: 07 jun. 2018.

RIONDET, O.; JOIN-LAMBERT, A.; GORIELY, S.; FEVRY, S. (dir.). L'imaginaire de l'apocalypse au cinema. **Communication** [en ligne], Paris, v. 32, n. 1, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/communication/4596>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

RODRIGUES, C. **O cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

RODRIGUES, C. D. R. **Risco, comunicação e cinema: o documentário de risco como potência narrativa**. 2014. 170f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2014.

SANTANA, T. C. A. S.; OLIVEIRA, J. G. Resenha do livro: KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Estilos de vida e Individualidade: Ensaios em Antropologia e Sociologia das Emoções. Curitiba: Appris, 2014. **Mediações - Revista de ciências Sociais**, Londrina, v. 21, n. 1, p. 418-423, 2016. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/25270>>. Acesso em: 09 fev. 2018.

SANTOS, F. A. SILVA. C. R. O aquecimento global como novo fundamentalismo econômico: reflexões sobre o discurso aquecimentista. **Revista Lumen**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 43-58, novembro/2016. Disponível em:

<<http://www.periodicos.unifai.edu.br/index.php/lumen/article/view/33/54>>. Acesso em: 30 out. 2017.

SANTOS, J. L. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SANTOS, R. F. (org.). **Vulnerabilidade Ambiental**: desastres naturais ou fenômenos induzidos? Brasília: MMA, 2007.

SCHECHNER, R. **Performance Studies**: An Introduction. Londres: Routledge, 2002.

SCHECHNER, R. Performers e Espectadores: transportados e transformados. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 155-186, 2011.

SCHECHNER, R. **The Future of Ritual**: Writings on Culture and Performance. Londres: Routledge, 2004.

SCHWARCZ, L.; GOMES, N. (Orgs.). **Antropologia e história**: debate em região de fronteira. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SCHWARTZ, S. **Escravos, roceiros e rebeldes**. Bauru: EDUSC, 2001.

SILVA, C. E. L. **Ecologia e sociedade**: uma introdução às implicações sociais da crise ambiental. São Paulo: Loyola., 1978.

SINGER, B. Modernidade, hipere estímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWATS, V. R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. THOMPSON, R. (Trad.). 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 115-148.

SKOGDALEN, J. E., VINNEM, J. E. Quantitative Risk Analysis of Oil and Gas Drilling, Using Deepwater Horizon as Case Study. **Reliability Engineering and System Safety**, v. 100, p. 58-66, 2012.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, S. The imagination of disaster. In: SONTAG, S. **Against interpretation, and other essays**. New York: Picador, 1965. p. 209-225.

SOROMENHO-MARQUES. V. (Coord.). **O ambiente na encruzilhada**: por um futuro sustentável. Lisboa: Esfera do Caos e Fundação Calouste, 2010.

SOUSA, J. P. **Elementos de teoria e pesquisa da comunicação e dos media**. 2. ed. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2006.

SOUZA, L. B.; ZANELLA, M. E. **Percepção de Riscos Ambientais**: teoria e Aplicações. Fortaleza: Edições UFC, 2009.

SOUZA, A. V. M. Jogos eletrônicos: subjetividades insólitas nas travessias do incomum. In: SEMINÁRIO JOGOS ELETRÔNICOS, EDUCAÇÃO E COMUNICAÇÃO, 4., Salvador, 2008. **Anais...** Salvador: UNEB, 2008. p. 01-10.

SOUZA, A. V. M.; OLIVEIRA, J. M. A. Questões extemporâneas das culturas digitais em educação. **Revista EDaPECI**, São Cristóvão, v. 14. n. 2, p. 284-298, 2014.

SOUZA, A. V. M.; SANTOS, V. S. Jogos eletrônicos, juventude contemporânea e sociointeratividade. In: FÓRUM IDENTIDADES E ALTERIDADES, 3., Itabaiana, 2009. **Anais...** Itabaiana: UFS, 2009. p. 01-11.

SOUZA, N. M. **Modernidade**: a estratégia do abismo. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

SPINK, M. J.; FREZZA, R. M. Práticas discursivas e produção de sentido: a perspectiva da psicologia social. In: SPINK, M. J. (Org.) **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**: Aproximações teóricas e metodológicas. Edição virtual. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013. p. 1-20. Disponível em: <file:///D:/Downloads/SPINK_Praticas_discursivas_e_producao_FINAL_CAPA_NOVAc.pdf>. Acesso em: 30 maio 2017.

SPINK, M. J. **Linguagem e produção de sentidos no cotidiano** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/w9q43/pdf/spink-9788579820465.pdf>>. Acesso em: 30 maio 2017.

SPINK, M. J. P; MEDRADO, B.; Produção de sentido no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, M. J. (Org.) **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**: Aproximações teóricas e metodológicas. Edição virtual. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013. p. 22-41. Disponível em: <file:///D:/Downloads/SPINK_Praticas_discursivas_e_producao_FINAL_CAPA_NOVAc.pdf>. Acesso em: 30 maio 2017.

SPINK, M. J. P. Os métodos de pesquisa como linguagem social. Estudos e Pesquisas em Psicologia. **Revista do Instituto de Psicologia da UERJ**, v. 2, n. 2, p. 9-21, 2002. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v2n2/artigos/artigo1.html>>. Acesso em: 30 maio 2017.

SRINIVAS, H.; NAKAGAWA, Y. Environmental Implications for Disaster Preparedness: lessons learned from the Indian Ocean Tsunami. **Journal of Environmental Management**, v. 89, p. 4-13, 2008.

STEINBERG, T. **Acts of God**: the unnatural history of natural disaster in America. New York: Oxford University Press, 2000.

SU, B. Rural Tourism in China. **Tourism Management**, v. 32, p. 1438-1441, 2011.

SVOBODA, M. Cli-fi on the screen(s): patterns in the representations of climate change in fictional films. **WIREs Clim Change**, v. 7, p. 43-64, 2016. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/wcc.381/epdf>>. Acesso em: 20 out. 2017.

TAKAHASHI, T., GOTO, M., YOSHIDA, H., SUMINO, H., MATSUI, H. Infectious Diseases After the 2011 Great East Japan Earthquake. **Journal of Experimental & Clinical Medicine**, v. 4, n. 1, p. 20-23, 2012.

TAYLOR, C. **Uma era secular**. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

THOMAS, K. **O homem e o mundo natural**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. 13. ed. Tradução de WAGNER DE OLIVEIRA BRANDÃO. Petrópolis: Vozes, 2012.

TOMMASINO, H.; FOLADORI, G. (In) certezas sobre la crisis ambiental. **Ambiente e Sociedade**, v. 4, n. 8, p. 49-68, 2001.

TOMINAGA, L. K.; SANTORO, J.; AMARAL, R. **Desastres Naturais**: conhecer para prevenir. São Paulo: Instituto Geológico, 2009.

TVERSKY, A.; KAHNEMAN, D. Judgment under Uncertainty: Heuristics and Biases. **Science**, v. 185, n. 4157, p. 1124-1131, 1974.

VEYRET, Y. (Org.). **Os riscos**: o homem como agressor e vítima do meio ambiente. São Paulo: Contexto, 2007.

WALLON, H. **As origens do caráter na criança**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

WARNER, J.; BOAS, I. Securitização das mudanças climáticas: o risco do exagero. **Ambiente & Sociedade**, v. 20, n. 2, p. 207–228, 2017.

WEBER, M. Rejeições religiosas do mundo e suas direções. In: GERTH, H. H.; WRIGHT MILLS, C. (Orgs.). **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982. p. 371-409.

WORSTER, D. Doing environmental history. In: WORSTER, D. **The ends of the earth**: perspectives on modern environmental history. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. p. 289-307.

XAVIER, I. Introdução. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983. p. 19-24.

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

[illegible][illegible]

APÊNDICE B - FILMES SOBRE CATÁSTROFES AMBIENTAIS 2012-2015.

Tipo de Catástrofe	Filme	Sinopse	Ficha Técnica
Parcial ou local	A Onda (Bolgen)	Localizado na Noruega, o fiorde de Geiranger é um dos pontos turísticos mais espetaculares da região, mas também é um local propício para catástrofes. Após anos no centro de alerta do local, o geólogo Kristian (Kristoffer Joner) sente que alguma coisa não está normal, os subterrâneos estão mudando. Em plena alta temporada turística, uma onda gigante atinge o local, colocando a montanha abaixo e dando apenas dez minutos para que as pessoas consigam chegar a um terreno elevado. Disponível em: < https://filmnow.com/a-onda-191769/ >. Acesso em: 10 abr. 2017.	Gênero: Ação, drama e suspense. - Direção: Roar Uthaug. - Roteiro: Harald Rosenlow-Eeg, John Kåre Raake. - Elenco: Ane Dahl Torp, Kristoffer Joner, Arthur Berning, Edith Hagenrud-Sandø, Elii Harboe, Fridtjov Skjelm, Håkon Moe, Hanna Bernhoff, Jonas Hoff Othbro, Lado Hadzic, Laila Goody, Mette Agnete Horn, Silje Breivik, Thomas Bo Larsen, Tom Larsen. - Produção: Are Heidenstrøm. - Edição: Christian Siebenbeitz. - Duração: 105 min. - Ano: 2015. - País: Noruega. - Cor: colorido. - Estreia: 28 agosto 2015. - Distribuidora: Nordisk Filmdistribution - Estúdio: FaneFilm, Film i Väst - Classificação: 14 anos
Parcial ou local	No olho do tornado	Um grupo de caçadores de tempestades liderado pelo ambicioso Pete (Matt Walsh) e composto pela meteorologista Allison Stone (Sarah Wayne Callies). Além do adolescente Doumie Morris (Max Deacon), que resolve faltar a própria cerimônia de formatura para ajudar Kaitlyn (Alycia Debnam-Carey), por quem é apaixonado, em um projeto escolar – por sugestão do irmão fantasma Trey (Nathan Kress), e Gary (Richard Armtage) terão de enfrentar a fúria do maior tornado que a natureza já produziu. Disponível em: https://www.cineclick.com.br/no-olho-do-tornado . Acesso em: 18 fev. 2017.	Gênero: Suspense - Direção: Steven Quale - Roteiro: John Swemam - Elenco: Alycia Debnam-Carey, Arlen Escarpeira, Brandon Rulter, Chris Brenner, Gino Borri, Jeremy Sumpter, Jon Reep, Kim Adams, Kyle Davis, London Elise Moore, Matt Walsh, Max Deacon, Nathan Kress, Richard Armtage, Sarah Wayne Callies, Scott Lawrence, Stephanie Koenig - Produção: Todd Garner - Fotografia: Brian Pearson - Montador: Eric A. Sears - Duração: 89 min. - Ano: 2014 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estreia: 28/08/2014 (Brasil) - Distribuidora: Warner Bros - Estúdio: Broken Road Productions / New Line Cinema - Classificação: 12 anos
Parcial ou local	Terramoto - a falta de San Andres	Um forte terremoto atinge a Califórnia e faz com que Ray (Dwayne Johnson), um bombeiro especializado em resgates com helicópteros, tenha que percorrer o estado ao lado da ex-esposa (Cara Cugino) para resgatar a sua filha Blake (Alexandra Daddario). Disponível em: http://www.adorocinema.com/filmes/filme-200433/Acesso em: 19 fev. 2017	Gênero: ação, aventura e suspense - Direção: Brad Peyton - Elenco: Dwayne Johnson, Carla Gugino, Alessandra Daddario, Ioan Gruffudd, Archie Panjabi, Paul Giamatti, Art Parkinson, Will Yun Lee. - Produção: Beau Flynn - Fotografia: Brian Pearson - Trilha sonora: Andrew Lockington - Duração: 89 min. - Ano: 2015 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estreia: 28/08/2014 (Brasil) - Distribuidora: Warner Bros - Estúdio: Village Roadshow Productions, New Line Cinema - Classificação: 12 anos
Parcial ou local	The divide	A história se passa em Nova York, que é praticamente destruída após uma explosão misteriosa. Oito sobreviventes se refugiam em um prédio, onde são ameaçados por homens misteriosos vestidos com roupas anti-radiativas. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/the-divide . Acesso: 06 abr. 2016.	Gênero: Ficção Científica - Direção: Xavier Gens - Roteiro: Eron Sheean, Karl Mueller - Elenco: Ashton Holmes, Courtney B. Vance, Iván González, Lauren German, Michael Biehn, Michael Eklund, Milo Ventimiglia, Peter Stormare, Rosanna Arquette - Produção: Darryn Welch, Juliette Hagopian, Ross M. Dinerstein - Fotografia: Laurent Barès - País: Alemanha / Canadá / Estados Unidos - Cor: Colorido - Estúdio: Instructive Film / Juliette / Parlay Média
Total ou planetária	Deixados para trás (Left Behind)	Após o arrebatamento, quando um grande número de pessoas desaparece misteriosamente e a Terra mergulha num intenso caos, o piloto de avião Rayford Steele (Brad Johnson) e o jornalista Buck Williams (Kirk Cameron) procuram respostas e a salvação. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/deixados-para-tras . Acesso em 06 abr. 2014.	Gênero: Ação, ficção científica - Direção: Vic Sarin - Roteiro: Tim Lahaye, Jerry B. Jenkins - Elenco: Kirk Cameron, Brad Johnson, Janaya Stephens, Clarice Gilyard Jr. - Duração: 95 min. - Ano: 2000 - País: Canadá - Cor: Colorido - Estúdio: Cloud Ten Pictures, Nameake Entertainment.

Tipo de Catástrofe	Filme	Sinopse	Ficha Técnica
Total ou planetária	Meteoro - O Futuro Está em Jogo (Meteor)	<p>Em um observatório isolado, Dr. Lehman (Christopher Lloyd, de De Volta Para o Futuro) descobre um meteoro com aproximadamente três vezes o tamanho do Monte Everest, chamado Cassandra, vindo diretamente em direção do planeta Terra. Em seguida localizam teríveis chuvas de meteoritos que começam a atingir as maiores cidades do Globo terrestre. O desastre iminente faz aflorar o melhor e o pior das pessoas, que podem tanto ajudar uns aos outros, como querer tirar vantagem da situação. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/meteoro--o-futuro-esta-em-jogo. Acesso em: 06 abr. 2016.</p>	<p>Gênero: Ficção científica, suspense. - Direção: Ernie Barbarash. - Roteiro: Alex Greenfield. - Elenco: Anne Bedian, Ariel Gade, Billy Campbell, Carmen Arzenziano, Christopher Lloyd, Ernie Hudson, Erin Cottrell, Eugene Davis, Jason Alexander, Maria Sokoloff, Michael Rooker, Mimi Michaels, Kenneth Mitchell, Stacy Kesch, Zachary Bryan. - Produção: Juan Mas, Tony Roman. - Fotografia: Maximo Muzzi. - Editor: Tricia Gorman, Mike Wintme. - Trilha Sonora: Jonathan Snipes. - Duração: 109 min. - Ano: 2011. - País: Estados Unidos. - Cor: Colorido. - Estreia: 2011 (Brasil). - Distribuidora: Paris Filmes. - Estúdio: RHI Entertainment. - Classificação: 16 anos</p>
Total ou planetária	A era da estupidez (The Age of Stupid)	<p><i>A Era da Estupidez</i> mostra a que ponto chegou a destruição ambiental no mundo e alerta para a responsabilidade de cada indivíduo em impedir a anunciada catástrofe global. Misturando documentário e ficção, o filme é estrelado pelo ator indicado ao Oscar, Pete Postlethwaite, que interpreta um velho sobrevivente no devastado mundo de 2055. Ao analisar cenas das muitas tragédias ambientais ocorridas no início do século 21, ele se pergunta por que os seres humanos não se salvaram quando ainda tinham a chance. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/a-era-da-estupidez. Acesso em: 06 abr. 2016.</p>	<p>Gênero: Documentário. - Direção: Frauny Armstrong. - Roteiro: Frauny Armstrong. - Produção: Lizzie Gillett. - Fotografia: Lawrence Gardner. - Trilha Sonora: Chris Brierley. - Duração: 99 min. - Ano: 2009. - País: Reino Unido. - Cor: Colorido. - Estreia: 22/09/2009 (Brasil). - Distribuidora: Moviemobz. - Estúdio: Spanner Films. - Classificação: 12 anos</p>
Total ou planetária	Destruição Total - o Fim do Mundo	<p>A briga pela sobrevivência em um mundo afetado por desgraças naturais é o ponto de partida para essa movimentada produção de ação. Depois de diversos alertas sobre os perigos do aquecimento global, a tragédia finalmente se consuma quando a Torre Eiffel, em Paris, é transformada em um monte de sucata e as pirâmides do Egito em destroços por causa de um terrível furacão. E quando uma cientista, um caçador de furacões e um funcionário do governo tentam descobrir as causas da catástrofe e uma forma de pará-la antes que todo o globo terrestre seja impiedosamente atingido. Para tanto, eles precisam embarcar em uma viagem ao centro da tempestade. Para piorar ainda mais a situação, um grupo terrorista tenta tirar vantagem da destruição em uma causa própria, colocando os homens em uma briga não só contra a natureza, mas contra eles próprios. Disponível em: https://filmow.com/destrucao-total-o-fim-do-mundo-t18829/. Acesso em: 23 fev. 2017.</p>	<p>Gênero: Ação, ficção, suspense. - Direção: Dick Lowry. - Roteiro: Christian Ford, James LaRosa, Matt Dorf, Roger Soffer. - Elenco: Adam Rodríguez, Cameron Dado, Gina Gershon, James Brolin, James Kir (I), John Kapelos, Kenneth Welsh, Lindy Booth, Nicholas Lea, Noan Jenkins, Randy Quaid, Robert Wagner (I), Sebastian Spence, Suki Kaiser, Swoosie Kurtz, Tom Skerrit, Alan Wallace, Andrea Lui, David Alpay, David Brown (II), Jim Coddington, Marc DeVigne, Michal Grajewski, Peter Mooney (I), Rachel Skarsten, Simeon Doberry. - Produção: Frank von Zerneck, Laurence Duceschi, Leslie Oswald, Randy Sutter, Peter Sedowski, Robert M. Sermer. - Duração: 169 min. - Ano: 2005. - País: Estados Unidos, Alemanha, Canadá. - Cor: Colorido. - Distribuidor: Alpha Videolar. - Classificação: 14 anos</p>

Tipo de Catástrofe	Filme	Sinopse	Ficha Técnica
Total ou planetária	Wall-E	<p>No ano de 2700, o simpático e engraçado robô Wall-E é encarregado de limpar todo o planeta, que está inabitável, devido a grande quantidade de lixo despejado na Terra.</p> <p>Mais um dia surge repentinamente uma nave, que traz um novo e moderno robô: Eva. A princípio curioso, Wall-E logo se apaixona pela recém-chegada. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/wall-e. Acesso em: 06 abr. 2016.</p>	<p>Gênero: Animação - Direção: Andrew Stanton - Roteiro: Andrew Stanton, Jim Reardon, Pete Docter - Elenco: Andrew Stanton, Ben Burtt, Bob Bergen, Collette Whittaker, Donald Fullilove, Elissa Knight, Fred Willard, Jan Rabson, Jeff Garlin, Jeff Pidgeon, Jess Harnell, Jim Ward, John Cygan, John Rarzenberger, Kathy Najimy, Laraine Newman, Lori Alan, Lori Richardson, MacInTalk, Mickie McGowan, Paul Eiding, Pete Docter, Sherry Lynn, Sigourney Weaver, Teddy Newton, Teresa Ganzel - Produção: Jim Morris - Fotografia: Jeremy Laskey - Trilha Sonora: Thomas Newman - Duração: 105 min. - Ano: 2008 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estreia: 27/06/2008 (Brasil) - Estúdio: Pixar Animation Studios / Walt Disney Pictures - Classificação: Livre - Informação complementar: Vozes na versão original de: Fred Willard, Jeff Garlin, Ben Burtt, Kim Kopf, Garret Palmer, Sigourney Weaver.</p>
Total ou planetária	O Dia Depois de Amanhã (The Day After Tomorrow)	<p>Os efeitos especiais desta obra do diretor de <i>Independência Day</i> transportam o público por uma viagem que irá disparar corações como uma queda de montanha russa. O aquecimento global aciona a vinda de uma nova era glacial - tornados arrasam Los Angeles, um maremoto submerge Nova Iorque e todo o hemisfério norte começa a congelar. O climatologista Jack Hall (Dennis Quaid), seu filho Sam (Jake Gyllenhaal) e um pequeno grupo de sobreviventes precisam enfrentar a tempestade e manter-se vivos para encerrar um inverno mais poderoso do que qualquer outro já enfrentado - a mãe natureza. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/o-dia-depois-de-amanha. Acesso em: 06 abr. 2014.</p>	<p>Gênero: Ação - Direção: Roland Emmerich - Roteiro: Jeffrey Nachmanoff, Roland Emmerich - Elenco: Aaron Lustig, Adrian Lester, Al Vandecruys, Alan Fawcett, Alvin Tann, Amy Sloan, Ana García, Anne Day-Jones, Arjay Smith, Austin Nichols, Buwre Mivake, Carl Alacchi, Caroline Keenan, Chris Britton, Christian Tessier, Chuck Shanna, Dash Mihok, David Schaap, Dennis Quaid, Divya Henry, Don Kirk, Emmanuel Hoss-Desmarais, Emmy Rossum, Frank Fontaine, Frank Schorpion, Glenn Plummer, Gordon Masten, Greg Kramer, Howard Bilerman, Jan Hohn, J.P. Manoux, Jack Lauter, Jake Gyllenhaal, Jason Blicher, Jay O. Sanders, Jennifer Morehouse, Jesse Todd, Jesus Perez, Joe Cobden, Joel McNichol, Joey Elias, John Colton, John MacLaren, John Sanford Moore, José Ramón Rosario, Karen Glave, Kenneth Moskow, Kenneth Welsh, Kwesi Sonnet, Lauren Sanchez, Leyna Nuyven, Lina Patel, Lisa Cannina, Lori Graham, Luke Letourneau, Lyne De Bel, Mark Pfister, Mark Thompson, Marylou Belingon, Matt Adler, Matt Holland, Michael McNally, Michel "Gish" About-Samali, Mikio Oishi, Mimi Kuryk, Nassim Sharrar, Nestor Serrano, Nicolas Felber, Nobuya Shimamoto, Pauline Little, Perry King, Phillip Jarrett, Pierre Leblanc, Pierre Lenoir, Rachelle Glait, Ray Légaré, Richard McMillan, Richard Zeman, Rob Fukuzaki, Robert Holguin, Robin Wilcock, Ron Darling, Rosey Edel, Ross King, Russell Yuen, Sam Woods, Sasha Roiz, Sela Ward, Sheila McCarthy, Suzanne Michaels, Sylvain Landry, Tammy Tomita, Terry Rhoads, Terry Simpson, Tetchena Bellange, Tim Bagley, Tim Hamauchi, Tom Rooney, Tony Calabretta, Vitali Makarov, Vivian Winther, Vlasta Vrana, Wendy L. Walsh, William Francis McGuire - Produção: Mark Gordon, Roland Emmerich - Fotografia: Ueli Steiger - Trilha Sonora: Harald Kloser, Thomas Wanker - Duração: 124 min. - Ano: 2004 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estreia: 28/05/2004 (Brasil) - Estúdio: Centropolis Entertainment / Lions Gate Films / Mark Gordon Productions / Twentieth Century Fox Film Corporation - Classificação: 18 anos</p>

Tipo de Catástrofe	Filme	Sinopse	Ficha Técnica
Total ou planetária	2012	Um pai divorciado não hesita em entrar em ação e fazer tudo para salvar sua família quando uma série de desastres naturais ameaça destruir o mundo. Disponível em: https://www.netflix.com/search/2012?bv=70108779&bp=0&bv=0 . Acesso em: 07 abr. 2016.	<p>Gênero: Ação - Direção: Roland Emmerich - Roteiro: Harald Kloser, Roland Emmerich Elenco: Amanda Peet, Chin Han, Chiwetel Ejiofor, Danny Glover, John Cusack, Oliver Platt, Thandie Newton, Thomas McCarthy, Woody Harrelson Produção: Harald Kloser, Larry J. Franco, Roland Emmerich - Fotografia: Dean Semler - Trilha Sonora: Harald Kloser, Thomas Wanker - Duração: 158 min - Ano: 2008 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estreia: 13/11/2009 (Brasil) - Distribuidora: Sony Pictures - Estúdio: Centropolis Entertainment / Farewell Productions / Sony Pictures Entertainment - Classificação: 12 anos</p>
Total ou planetária	Magma (Magma: Volcanic Disaster)	Quando um vulcão adormecido entra em erupção, o especialista John Shepard e um grupo de estudantes são enviados para investigar. Em poucos dias, acontece o mesmo em muitos lugares do mundo e tudo aponta para um grande desastre: o dia do julgamento final - uma teoria desenvolvida por Shepard, que ele chamou de Êxodo. Assim que sabe da série de explosões, o professor leva seu estudo ao conhecimento do governo dos EUA, mas um antigo rival afirma que tudo não passa de mera fantasia. A corrida contra o tempo é grande e os números não mentem: se ignorado, o Êxodo trará uma segunda era glacial ao planeta, causando a extinção total dos seres vivos. A única chance é convencer os governantes da gravidade do problema antes que seja tarde demais. http://www.cinedica.com.br/Filme-Magma-12822.php . Acesso em 07 abr. 2016.	<p>Gênero: Ação - Direção: Ian Gilmore - Roteiro: Rebecca Ryan - Elenco: Xander Berkeley, Amy Jo Johnson, David Donnell - Produção: Jeffery Beach, Philip J. Roth, T.J. Sakaezawa - Fotografia: Lorenzo Senatore Editor: John Quinn - Trilha Sonora: Nathan Furst - Duração: 86 min - Ano: 2006 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estreia: 13/11/2009 (Brasil) - Distribuidora: Sony Pictures - Estúdio: Apollo Screen Filmproduktion GmbH, Filmproduktion K&G, Magna Productions - Classificação: 12 anos</p>
Parcial ou local	Avalanche (Buried Alive)	Algumas obras estão sendo feitas na montanha Diamondback, local que abrigará um condomínio. As detonações feitas pela construtora desencadeiam uma avalanche que coloca toda a região em risco e provoca um desastre de grandes proporções, soterrando quatroreiros inteiros. Enquanto tentam encontrar seus entes queridos, o enredo revela o drama familiar daqueles que ainda têm a esperança de voltar a ver as pessoas que amam entre os escombros. A tragédia que assola a cidade provoca emoções fortes entre os sobreviventes que não ficam muito distantes da realidade. Um deles é vivído pelo bombeiro Mark Decker (Vincent Spano), que tenta se reconciliar com a mulher e o filho. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/avalanche . Acesso em: 06 abr. 2016	<p>Gênero: Drama, aventura - Direção: Doug Campbell - Roteiro: Doug Campbell - Elenco: Jack Wagner, Gabrielle Carteris, Mark Lindsay Chapman - Produção: Peter Beckwith - Duração: 91 min - Ano: 2002 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estúdio: Porchlight Entertainment, - Edgewood Entertainment - Distribuidor: Platina Filmes - Classificação: 12 anos</p>

Tipo de Catástrofe	Filme	Sinopse	Ficha Técnica
Parcial ou local	Mar em fúria (The Perfect Storm)	<p>1991, Porto de pesca de Gloucester. Liderada pelo capitão Billy Tyne (George Clooney), a tripulação da embarcação Andrea Gail parte para mais uma empreitada no mar, mas eles são surpreendidos por um raro fenómeno na natureza, a mais destruidora tempestade de todos os tempos. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/mar-em-furia. Acesso em: 06. abr. 2016.</p>	<p>Gênero: Aventura - Direção: Wolfgang Petersen - Roteiro: William D. Wirthit - Elenco: Diane Lane, George Clooney, Karen Allen, Mark Wahlberg, Mary Elizabeth Mastrantonio, Michael Ironside, William Fichtner - Produção: Gail Katz, Paula Weinstein, Wolfgang Petersen - Fotografia: John Seale - Trilha Sonora: James Horner - Duração: 129 min. - Ano: 2000 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estúdio: Warner Bros - Classificação: 12 anos</p>
Total ou planetária	Armageddon	<p>Uma chuva de pequenos meteoros atinge a Terra e depois deste acontecimento, um astrônomo descobre que um enorme asteroide está vindo em direção à Terra. O pânico toma conta da equipe que percebe que o impacto poderia acabar com a humanidade inteira. Assim, decidem partir para uma jornada digna de super-heróis: O chefe de uma plataforma de petróleo, Harry (Bruce Willis), é convocado para liderar uma expedição em direção ao astro. A estratégia é extremamente perigosa e ao chegar a hora de agir, descobrem que alguém terá que sacrificar a própria vida para salvar a população do planeta. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/armageddon. Acesso em: 06 abr. 2016.</p>	<p>Gênero: Ficção Científica - Direção: Michael Bay - Roteiro: J.J. Abrams, Jonathan Hensleigh, Robert Roy Pool, Shane Salerno, Tony Gilroy - Elenco: Adam Smith, Albert Wong, Alexander Johnson, Andrew Glassman, Andrew Heckler, Andy Milder, Andy Ryan, Anne Varéze, Anthony Guidera, Ben Affleck, Billy Bob Thornton, Billy Devlin, Bodhi Elfman, Brian Brophy, Brian Hayes Currie, Brian Muligan, Bruce Willis, Charles Stewart, Charlton Heston, Chris Ellis, Christian Clemenson, Christopher J. Worret, Clark Heathcliffe Broily, Deborah Nishimura, Dina Morrone, Duke Valenti, Dwight Hicks, Dyllan Christopher, Eddie Griffin, Ellen Cleghorne, Frank Van Keeken, Frederick Weller, Fritz Mashimo, Googy Gress, Grace Zabriskie, Grayson McCouch, Greg Collins, H. Richard Greene, Harry Humphries, Ian Quinn, J. Patrick McCormack, J.C. Hayward, James Harper, Jason Isaacs, Jeff Astin, Jessica Sween, Jim Fitzpatrick, Jim Ishida, Jim Maniaci, Joe Allen, John Aylward, John H. Johnson, John Mahon, Joseph Patrick Kelly, Judith Hoar, K.C. Leonini, Kathleen Matthews, Kathy Neff, Keith David, Ken Hudson Campbell, Layla Roberts, Liv Tyler, Mark Curry, Marshall R. Teague, Matt Malloy, Michael Clarke Duncan, Michael Kaplan, Michael Taliferro, Michael Tuck, Odile Corso, Owen Wilson, Patrick Landier, Patrick Fitzwood, Peter Murnik, Peter Stormare, Peter White, Ruben Clague, Rudy Metria, Sage Allen, Scarlet Forge, Seiko Matsuda, Shawnee Smith, Stanley Anderson, Steve Buscemi, Steven Ford, Udo Kier, Vic Marni, Victor Vinson, Will Patton, William Fichtner, Wolfgang Muser - Produção: Gale Anne Hurd, Jerry Bruckheimer, Michael Bay - Fotografia: John Schwarzman - Trilha Sonora: Trevor Rabin - Duração: 150 min. - Ano: 1998 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estúdio: Jerry Bruckheimer Films / STM / Touchstone Pictures / Valhalla Motion Pictures - Classificação: 12 anos</p> <p>Gênero: Ação - Direção: Roger Donaldson - Roteiro: Leslie Bohem - Elenco: Charles Hallahan, Elizabeth Hoffman, Grant Heslov, Jamie Ranae Smith, Jeremy Foley, Linda Hamilton, Pierce Brosnan - Produção: Gale Anne Hurd, Joseph Singer - Fotografia: Andrzej Bartkowiak - Trilha Sonora: John Frizzell - Duração: 108 min. - Ano: 1997 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Classificação: 12 anos</p>
Local ou parcial	O Inferno de Dante	<p>Estrelado por Pierce Brosnan, O Inferno de Dante conta a história de um grupo de estudiosos que tenta convencer os cidadãos de Dante, uma pequena cidade, a declarar estado de alerta, pois há um risco de um vulcão entrar em erupção. Disponível em: http://www.cine10.com.br/top-10-melhores-filmes-de-desastres-naturais/4/. Acesso em: 07 abr. 2016.</p>	

Tipo de Catástrofe	Filme	Sinopse	Ficha Técnica
Total ou planetária	Impacto Profundo (Deep Impact)	<p>Um cometa do tamanho do Texas está em rota de colisão com a Terra, e a tentativa da NASA de explodi-lo falha. Agora, enquanto o governo dos EUA realiza um sorteio nacional para decidir quem poderá se refugiar em abrigos subterrâneos, o resto da população tem de se preparar para o fim que virá com o impacto. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/impacto-profundo. Acesso em: 06 abr. 2016</p>	<p>Gênero: Ação - Direção: Mimi Leder - Roteiro: Bruce Joel Rubin, Michael Tolkin - Elenco: Elijah Wood, James Cromwell, Leelee Sobieski, Morgan Freeman, Robert Duvall, Téa Leoni, Vanessa Redgrave - Produção: David Brown, Richard D. Zanuck - Fotografia: Dietrich Lohmann - Trilha Sonora: James Horner - Duração: 120 min. - Ano: 1998 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estúdio: DreamWorks SKG / Paramount Pictures</p>
Local ou parcial	Volcano - A Fúria	<p>Lançado no mesmo ano em que O Inferno de Dante, Volcano recita o surgimento de um vulcão ativo que destrói boa parte de Los Angeles. A solução é criar uma barreira que desvie a lava para o mar antes que mais pessoas sejam mortas. Disponível em: http://www.cine10.com.br/top-10-melhores-filmes-de-desastres-naturais/5/. Acesso em: 07 Abr. 2016.</p>	<p>Gênero: Ação - Direção: Mick Jackson - Roteiro: Billy Ray, Jerome Arnström - Elenco: Al Naipo, Alina Recasens, Andrea Wyma, Angela Albarez, Angie Crouch, Anne Heche, Bert Kramer, Bo Eason, Brad Parker, Brian Markinson, Bruce R. Orchid, Catherine Schreiber, Ceal Coleman, Charles Perez, Chris McWatt, Chris Myers, Christopher Spinder, Danny Comden, Darnell Suttles, David Pressman, David T. Mahone, Dayton Callie, Don Chesdle, Dorothy Lucey, Eddie J. Low, Frank Buckley, Gabv Hoffman, Gareth Williams, Gary Carlos Cervantes, Gary Kent James, Georganna Barry, George Zaver, GerryBlack, Harvey Levin, Howard DeVall, Jacqueline Kim, James MacDonald, James Scott Hodson, Jane Velez-Mitchell, Jane Wells, Jared Thorne, Jean Martinez, Jennifer Eslin, Jere Laird, Jeremy Bjorklund, Jillian Barberie, John Carroll Lynch, John Corbett, JohnBishop, JohnPerry Edson, Joshua Fardon, Josie Dapar, Joy Bagrish, Juan Carlos González, Juan Gabriel Reynoso, Kaily DeGregorio, Karl T. Wright, Katie Rich, Keith David, Kelsi DeGregorio, Ken Kerman, KenThomas, Kevin Bourland, Larry Carroll, Laurie Latham, Loume Lardner, Lou Myers, Luann Lee, Marcello Thedford, Marcia del Mar, Mary Levy, Michael Curt, Michael Manuel, Michael McGrady, Michael Rispoli, Michael Villani, Michele Briana White, Mickey Cortrell, Mother Love, Pat Lalama, Paula Bond, PennyGrigo, Pete Kasper, Peter Trunk, Phil Nee, Rich Goldner, Richard Penn, Richard Saxton, Richard Schiff, Rick Garcia, Rick Rogers, Robert Titor, Robert Wisdom, Ron Perkins, Sal Randino, Sam Alejan, Sandra Clark Leo Quinones, Sasha Foo, Sergio Urquidí, Sheila Howard, Shepard Smith, Steve Edwards, Steve MacLarenlin, Steven Maines, Takayuki Yamuchi, Taylor Thorne, Teresa Quevedo-Stoll, Terry Anzur, Todd Sible, Tom Crabson, Tommy Lee Jones, Valente Rodriguez, Walter Richards, Warren Olney, Wayne Grace - Produção: Andrew Z. Davis, Neal H. Moritz - Fotografia: Theo van de Sande - Duração: 104 min. - Ano: 1997 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Distribuidora: Fox Film - Estúdio: Donner/Shuler-Donner Productions / Fox 2000 Pictures / Moritz Original / Twentieth Century Fox Film Corporation</p>

Tipo de Catástrofe	Filme	Sinopse	Ficha Técnica
Local ou parcial	Twister	<p>Em Oklahoma, uma tempestade que não acontece há décadas está em formação e dois grupos de cientistas rivais planejam entrar para a história colocando sensores no tornado, para que estas informações possam ir até um computador e, assim, seja possível prever a sua chegada com maior antecedência. Mas para colocar os sensores é necessário ficar o mais próximo possível do tornado e torcer para que os sensores sejam sugados pela tempestade. Numa das equipes está uma jovem obcecada por tal ideia, pois em 1969 ela viu o pai ser sugado por uma tempestade, e atualmente ela planeja concretizar o seu sonho ou morrer a tentar. Disponível em: http://cinema10.com.br/filme/twister. Acesso em: 06 abr. 2016</p>	<p>Gênero: Aventura - Direção: Jan de Bont - Roteiro: Anne-Marie Martin, Michael Crichton - Elenco: Alan Rick, Bill Paxton, Cary Elwes, Helen Hunt, Jami Gertz, Lois Smith - Produção: Ian Bryce, Kathleen Kennedy, Michael Crichton - Fotografia: Jack N. Green - Trilha Sonora: Mark Mancina - Duração: 113 min - Ano: 1996 - País: Estados Unidos - Cor: Colorido - Estúdio: Amblin Entertainment / Universal Pictures / Warner Bros</p>
Local ou parcial	Quem Salvará Nossos Filhos?	<p>A trama deste longa do início dos anos 90 acompanha um grupo de jovens em um acampamento religioso que é surpreendido por uma forte chuva. Separados por uma inevitável enchente, eles têm de lutar contra as correntezas para sobreviver. Disponível em: http://www.ccine10.com.br/top-10-melhores-filmes-de-dezessetes-naturais/. Acesso em: 07 abr. 2014.</p>	<p>Gênero: drama - Direção: Chris Thomson - Roteiro: David J Kinghorn - Elenco: Joe Spano, David Lascher, Michael A. Gooljian, Amy Van Nostrand, Norm Macgregg, Renée O'Connor, Scott Michael Campbell, Blayne Weaver, Mark Furall, Kim Krejus, Lisa Rieffel, Jerome Ehlers, David Franklin, Kelly Rummery, Holly Brinsley, Ashlee Miller, Tim Elston, Derek Auner, Kate Hood, Don Halbert, Philip Hilton, Peter Hosking, Vanessa Cornum, Caroline Giltner, Robert Mannone - Produção: Jeffrey M. Hayes, Donna Kanter, Darryl Sheen, David L. Wolper, Mark Wolper - Trilha Sonora: Paul 'Sally' Brincat, Michael Carden, Axle Gumm, Justin Hueses - Duração: 96min - Ano: 1993 - País: Estados Unidos, Austrália - Cor: Colorido - Estreia: 10 de outubro de 1993 - Distribuidora: National Broadcasting Company (NBC) - Estúdio: Wolper Productions, Film Queensland, Warner Bros, Television - Classificação: Livre.</p>

Diário de Campo: experiências fílmicas

05 de abril de 2017, 19h.

A formação como pesquisadora não se faz à parte das demais dimensões que compõem nossa vida. Os ajustes pessoais que fazemos para a dedicação ao trabalho científico envolvem a família, o trabalho e diversas outras convivências sociais. Por se tratar de atividade noturna, alguns acordos foram efetuados previamente para que esta etapa de trabalho de campo se realizasse: o cuidado com os filhos durante minha ausência, a manutenção da rotina da casa em termos de alimentação e assistência aos estudos do filho mais velho Rodrigo etc. Rearranjos estabelecidos. Esse dia de trabalho foi viabilizado pela parceria na formação com a Professora Maria José Nascimento Soares do Departamento de Educação da Universidade Federal de Sergipe (DED/ UFS). Uma semana antes, ela combinara

com sua turma de graduação em Pedagogia a participação na pesquisa.

Depois de muito pensar e pesquisar qual filme apresentaria, decidi por um que assisti recentemente na TV aberta. Trata-se do filme norueguês *A Onda*, de Roar Uthaug. Ainda que uma ficção, o filme tem como base a possibilidade dos desastres decorrentes da cessão de quatro montanhas. Em sua abertura, o espectador é informado da ocorrência real de desastres anteriores no local que, além da destruição, culminou na perda de muitas vidas humanas. Toda a trama traz uma combinação de ação, tragédia, drama, amor, intuição e luta pela sobrevivência diante de uma onda 80 metros que encobre e destrói todo o Fjorde de Geiranger. A princípio, este filme não constava de minha seleção prévia feita na internet. Nos critérios de busca apresentados, não aparecia como um dos melhores filmes-catastrofe. Foi preciso assisti-lo e sentir a experiência para indicá-lo como de grande potencialidade. Além disso, costumei ler as críticas dos espectadores sobre qualquer filme escolhido. Uma, em especial, chamou-me a atenção:

“É de roer as unhas, tirando o início meio devagar, mas depois fica sensacional! Como

apreciação de determinado filme é uma técnica aprendida em a Poética do Filme de GOMES

eu já tinha ido a Geiranger algumas vezes e ttm passado por aquele hotel (o hotel existe) a minha sensação de ver aquilo no filme foi coisa de outro mundo, mas msm quem nunca teve a oportunidade de ir lá ver com os próprios olhos o filme consegue mostrar suas lindas paisagens, e quem já foi, é mais que obrigado a assistir. Vale a pena recomendo, bate em muitos filmes de Hollywood!”
(Marcos V. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-233552/>).

Este depoimento, por vir de alguém que já esteve no local e que sentiu fortes sensações, foi decisivo no processo de seleção e escolha. De fato, fazer sentir fortes emoções é uma característica marcante dos aclamados filmes-desastre e, em *A Onda*, não é diferente. Ressalto isto, porque eu, como pesquisadora atenta às minhas próprias sensações¹, também fui enlaçada pelo conjunto de estratégias e dispositivos presentes.

Decidiu o filme, baixe-o sem muita qualidade de imagem pela internet. Mas isso não prejudicou a coleta das informações. Cheguei ao Mini auditório do DED/ UFS pouco antes das 19h. Alguns alunos já se encontravam no

¹ A identificação e isolamento dos tipos e modos de sensações, sentimentos e sentidos que se manifestam no apreciador em consequência à

(2004). Trata-se de observar o “lugar da apreciação”, ou o que o filme faz no apreciador.

Diário de Campo: experiências fílmicas

corredor. Outros, a caminho. Preparei o ambiente para recepcioná-los e fiquei no aguardo do maior número de participantes. Constavam na sala 27 alunos, apenas um do sexo masculino, com idades que iam dos 22 a os 51 anos. Por volta das 19h30, fiz o aquecimento, apresentando o que seria a pesquisa e quais seus objetivos. Expliquei sobre o que tratava o filme e salientei a parceria com a Professora Maria e José e a Orientação do Professor Antônio Menezes, que também fora professor da turma em período anterior. E, para minha surpresa, eu já havia feito Tirocínio docente com a turma no ano de 2014. Um fato muito positivo e que facilitou a participação de todos.

Transcrever a compreensão de mim e do outro em todo o processo exigiu idas e vindas às experiências vivenciadas naquele dia e momento. Não só naquele instante eu estava profundamente envolvida no contexto. Essa tarefa agora ordenou uma entrega a cada detalhe e sensação vivida. É um quase estar lá de novo. Começo, então...

Iniciada a sessão. Como pesquisadora, eu estava mais apreensiva que os expectadores (risos). Haveria boa recepção e audiência? Seria possível a interação após o filme? Essa

apreensão foi engatilhada pela imersão inicial no campo: os primeiros momentos do filme não despertaram o interesse do público. Associado a isso, ainda entravam alunos na sala, facilitando a distração. Além do que, alunos mantinham-se afcionados aos seus smartphones, outros, cultivavam conversas paralelas...

O quadro mudou quando os planos de ação se apresentaram no filme. Como pesquisadora, não poderia deixar de notar meu contentamento em ver as reações do grupo se modificando. Era perceptível uma apreensão crescente a tomar conta da sala. Os alunos fixaram mais o olhar à tela e alguns corpos já manifestavam contorções.

Por certo, as manifestações verbais ou corporais só puderam ser notadas após a aparição de cenas trágico-dramáticas com muito movimento. Algumas expressões podiam ser ouvidas:

-Vixe!... (quando a onda gigantesca aparece na tela);

- Eita !!

- Não dá tempo de chegar! (onda cobrindo carros e pessoas).

-Nossa senhora! Pelo amor de Deus! (cena de afogamento e resgate do ator principal).

Em paralelo às expressões verbais, risos ecoam na sala. Alguns, por acharem engraçadas as manifestações verbais dos colegas, outros, por perceberem sua exposição pública ou, talvez, por se perceberem envolvidos e darem-se conta da ficção. Terminada a sessão e essa fase de observação direta, comentei que Geiranger sofrera um desastre ambiental e passei a conduzir o que seria uma conversa informal acerca das emoções e sentimentos experimentados na tentativa de obtenção de mais dados empíricos. Narrando:

-O que vocês sentiram com o filme?²

- Tensão, muita tensão... A gente não está acostumada a ver aqui no Brasil catástrofes desse nível. Então, e fica meio desesperada, né? Eu mesma, porque, é..., sou mesmo sensível a isso. Então, eu fico imaginando a situação e já me veio falecida.³ (aluna 1).

² Transcrições em negrito representam a intervenção dos pesquisadores.

³ Transcrições em itálico correspondem às falas dos agentes sociais.

Diário de Campo: experiências filmicas

- Eu estou com o coração disparado aqui. Afrita. (aluna 2).

- Amor ao próximo, né? Você pensar em ajudar ao outro, mesmo correndo risco de vida. Você dar sua vida, praticamente, em favor ao outro. (aluna 3)⁴

- Você achou interessante ou isso lhe traz, assim, lhe desperta essa vontade de solidariedade?

- É... Não! Porque assim: eu, eu, no que eu posso, eu procuro sempre ser solidária. Então, acho que falta muita solidariedade nas pessoas... Isso retrata a nossa parte. (aluna 3).

- Mas, também, eu não sei... Eu não faria o que muitos fizeram aí não! (risos paralelos) Eu ia emborrei (risos altos da turma). Ia porque eu não 'guento' muita pressão. (Mais risos da turma). Fiquei afrita ali, vendo eles ali (riso da própria aluna), então, eu já estava afogada aqui... (risos da turma e da aluna). Mas acho que é muita... não sei se bondade... Eu, não... Só no caso do pai, né? Para salvar o filho e tal. Mas, o marido, a esposa, os amigos... (risos

mais altos de toda a turma) Eu não sei... (aluna 4).

Nesse instante, a turma entra em conversas paralelas, alternado com risos sobre a fala da aluna 4. Pensar somente em si, ou em entender a solidariedade apenas à geração descendente do filho destoa da solidariedade da visão da aluna 3 que fora consensuada pela turma.

- Tive aquela cena que o pai vai buscar o menino - porque eu não peguei todo o filme, eu adoro esses filmes, esses filmes catástrofes... (risos). Então, assim, ali na cena do menino, eu, possivelmente, morreria, eu ficaria, porque eu não sei nadar, e eu não desceria às profundezas. Eu ficaria! Eu nem conseguiria descer (risos). Eu, mesmo aqui, já estava me vendo ali que eu não ia conseguir descer por causa da profundidade... E se, por exemplo, até no final, porque eu já fiz isto em piscina... Assim, o fôlego, eu fico com agonia, fico querendo subir logo (aluno 5).

- Tem isso também! Eu tenho medo! Eu tenho pânico! (aluna 6, em referência a não saber nadar como falou o aluno 5).

Há aqui, entre os alunos 5 e 6, a partilha da emoção do medo e da possível inação diante de uma situação em que a necessidade de uma habilidade física fosse requerida (no caso, saber nadar para livrar-se de um afogamento).

- Gente, vocês sentiram, assim, que existe essa possibilidade de acontecer esse tsunami, de haver extinção da vida na Terra, de todos morrerem, de haver essa destruição? Vocês sentem que isso pode ocorrer?

- Sim, sinto! (grande parte da turma responde).

- Eu não sinto! (aluna 7, risos da turma e burburinho).

- Você acha que é fantástico?

- Maria, aqui é um mangue, Maria! (aluna 7 responde a uma provocação da colega e a turma volta a sorrir). É fantástico, a gente sabe que isso pode acontecer, mas eu não sinto que isso vai acontecer!

- E por que você acha que isso não pode acontecer?

- Eu não sei, é porque eu não sinto! (aluna 7).

⁴ Se há o enfraquecimento da experiência de linearidade no mundo contemporâneo, o cinema, ao imitar a vida, faz surgir no espectador o sentimento nostálgico de *comunidades* Dawsey (2005,2006) ressalta em

Vitor Turner (Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the anthropology of experience". In V. Turner e E. M. Bruner (orgs.). *The Anthropology of Experience*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986) a

possibilidade que teatro e outros gêneros literários têm de suscitar experiências de *comunidades*.

Diário de Campo: experiências filmicas

-Eu não sinto porque é assim: aqui o máximo que eu acredito que vai acontecer é enchente, quando chove. Agora, tsunami, eu não consigo imaginar porque nunca aconteceu aqui no Brasil. (aluna 8).

-Na realidade, é que aqui no Brasil não tem. A não ser que venha por nós, né? (aluna 9 intervém).

-A localização do Brasil é invejada. (aluna 10).

-Agora, por desabamento?... (aluna 9).

-Mas, aluna 9, ali também no filme, as pessoas não imaginavam isso... (aluna 11).

-Mas havia a possibilidade... (aluna 9).

-Não! Ali era um rio. Foi um pedaço de rocha que caiu e provocou (aluna 11).

-Mas ali havia a possibilidade! (aluna 9).

-Mas aqui também tem essa possibilidade!! (aluna 11).

-Olha uma coisa também que houve aqui, na nossa cidade de Aracaju, eu era menina: como assim fosse um furacão, um redemoinho que

saiu do mar e derrubou o mercado. Muita gente morreu! (aluna 10),

- Foi!! Eu lembro! (aluna 11).

-Veio do mar, muitos morreram!! E também naquela avenida que dá para chegar no Rioma⁵, a água bate na pedra e joga, molha os carros... Se arrebentar aquele muro ali, não sei... Pode tudo, pode! (aluna 10).

- Cada vez mais a sociedade invadindo a natureza, tomando espaço da natureza... (aluna 12).

-Então, acho que está sujeito! Inclusive teve uns tremores por aqui perto da gente, né? Nos interiores, uns tremores... (aluna 10).

Nesse momento, a discussão concentra-se na tentativa de convencimento bilateral sobre a possibilidade ou não de catástrofes naturais ocorrerem na cidade de morada dos agentes. Mais uma vez, é perceptível o sentido negociado acerca dos flagelos entre os agentes: ainda que causem medo e pânico, só se tornam motivo de preocupação se o perigo for iminente e comprovado.

A ação antropológica sobre a natureza salientada pela aluna 12 me fez condizer a conversa para a possível extinção da vida na Terra em virtude das catástrofes. Vejamos:

-Então, quando a gente... Você tocou em um ponto importante: cada vez mais a sociedade invadindo a natureza, né?

- O homem aos poucos não está tendo noção. É... Os espaços, que é a vegetação, que é a natureza, eles estão ali destruindo e fazendo ocupações de moradias e tomando o espaço da natureza. E ela vem cobrar depois. (aluna 4).

-Certo! E você vendo essa cobrança da natureza, você acha que é uma cobrança da natureza, não é isso?

-Sim! (aluna 4).

-E, nessa cobrança, é possível haver a extinção de nossas vidas?

-Eu acho que sim! (Aluna 4 em consenso com a turma)

-Com relação, quando vocês assistem a um filme desses vocês acham que mudam a

⁵ A Avenida Beira Mar, que corre paralela ao Rio Sergipe e que chega ao Shopping Riomar, localizado no Bairro Coroa Do Meio.

Diário de Campo: experiências fílmicas

relação com o ambiente ou mantêm o mesmo comportamento?

- Então, minha irmã! Eu não, né? Eu tô respondendo por ela. Mas minha irmã, ela sempre separou os lixos, né? E entrega o pessoal que passa para entregar. Lá onde moramos, lá no conjunto Jardim, a gente tenta fazer uma orientação pro pessoal não jogar nos córregos (...), onde teve aquela inundação. Porque na parte mais baixa, quando chove muito, desce água da parte de cima. Então, a gente tenta é... alertar um pouco ali o pessoal da comunidade, né? E quando estou do lado de cá, centro de Arocaju, eu tento, é pequeno, mínimo, mas eu tento não jogar papel de bola, tento não jogar copos descartáveis e coloco dentro da minha mochila pra jogar em casa. Então, eu tento me conscientizar, me policiando e, quando eu percebo que alguém quer jogar, eu digo: "Não, me dê! Eu jogo aqui, ou jogue no lixo!" Porque isso faz parte, esse processo de, de... de urbanismo (aluna 12).

-Alguém mais tem alguma "pulga" assim com relação ao ambiente? Ou não? A gente assiste, tem medo e fica por isso mesmo?

-Acho que o que a gente pode fazer por isso é como ela disse. Eu também tenho mesmos hábitos que ela citou. Tipo assim, mas pequenos hábitos. Fazendo minha parte, sabe? (aluna 01).

- Exatamente. (aluna 12).

- Aos que estão ao meu redor te que se conscientizar, nem todo mundo que tem essa... (aula 01)

- Que tem essa conscientização? (aluna 12).

-Acho, que falta muito pensar no todo (aluna 01).

- Ao que ela falou de amor, que também envolve amor ao próximo, né? E as escolas, né? Também tem um papel fundamental de conscientizar as crianças desde pequena pra que elas possam crescer e tentar ter um futuro, né? Porque o futuro está nas crianças, né? E passar um filme como esse na sala de aula. (aluna 12)

- Vocês gostam desse tipo de filme? Quantas pessoas gostam desse tipo de filme? Neste grupo foram contados 27 entrevistados. Desse total, apenas quatro levantaram a mão explanando não gostar do tipo do filme.

-É melhor perguntar por que não gosta? (aluna 01).

-Sim! E de fato, além de perguntar se gosta ou se não gosta, por exemplo, a gente lida com realidades que causam determinadas... Cenas que despertam medos, né? E, às vezes, muitas vezes dá uma insegurança, né? (professor)

-Dá aflição! (aluna 11).

- Quer dizer, isso pode acontecer a qualquer momento, né? E quando a gente assiste um filme desse é... De fato, eu e Andréa estamos interessados em entender um pouco isso junto com vocês, que é: O que é que eu sinto? É... Exemplo: Eu estava aqui e pouco instante cheguei com ela, e fiquei perto dela, algumas cenas ela estava se rebuligando (risos entre os alunos). É, já perceberem como é comum isso? Sou eu que percebo junto com Andréa ou é comum isso? (professor)

-Sim, é comum!! (conversas paralelas entre os alunos)

- E que tipo de emoção passa quando a gente sente? (professor)

- De aflição. (aluna 11)

-Mas o que você está vivendo?

- Mas acho que é real, que pode acontecer conosco. Então, por isso que acho que a gente sente! Porque se fosse um filme de ficção, a gente não ia sentir tanto quanto se mostra (aluna 01).

- É como eu disse! Como eu 'tava' relatando o que estava sentindo. Porque no meu caso, por exemplo, quando eu estava assistindo esse tipo de filme, é como eu disse: Essa catástrofe não é tão comum aqui no Brasil. A gente sabe que

Diário de Campo: experiências fílmicas

pode acontecer porque a natureza é imprevisível. Mas... E também por causa da ação do homem e tal. É.... Mas a gente se vê impotente, sabe? Se vê assim: E se acontecer? Eu não sei o que vou fazer, então é um... (aluna 01).

- Tipo assim: um filme no cinema, geralmente assim: observaram que tem épocas que esses filmes explodem? porque antigamente não era tão comum, né? Após determinada década, foi que é... Em 2000, lembram? Vai acabar o mundo, daí a gente começou, né? A consumir esses filmes. Depois apareceu o que seria 2009, 2012. Depois, agora, vai ser em 2019. Está na eminência dos ET's etc... (professor).

Conversas paralelas e risos entre os alunos e pesquisadores.

-Sabe que teve aquele filme, o 2012? Eu até eu fui assistir no cinema na época. E fiquei muito pensativa com aquele filme porque não diz nenhuma mentira ali, sabe? Se a gente estivesse numa situação extrema daquela com que o filme traz, realmente, quem tem o dinheiro é que iria a algum lugar, quem ia se salvar, quem ia poder ter.... Entendeu? Eu fiquei: "Mossa, como isso é possível!" E a gente fica ali: "Meu Deus!" (aluna 01)

- Ôh, gente, como a gente consome esse produto! Já tem quase o quê? 17 anos, né? Mais ou menos de 2000 pra cá. E se de algum modo, Simone colocou assim: "Olha, minha irmã faz assim, eu faço um pouco, mais não faço tanto quanto ela." Isso não afeta em nada? Por exemplo: a gente se tornou uma geração que consome isso, né? Já viu assim, se for uma soberiedade, tipo uma febre: "Ah, que coisa bonita!". Mas teve desgraça, parece que a gente gosta. É isso mesmo? (professor)

-Risos entre os alunos

- O que atrai nesse tipo de filme? (professor)

- A desgraça! (risos, aluna 9).

- Em que sentido? (professor)

- Porque a gente tá vendo a desgraça e não vivendo a desgraça (aluna 9).

-Sim, mas em termos de calamidades naturais ou ambientais, produzidas ou não pelo homem diretamente, o que atrai isso? (professor)

- Eu acho que a questão do choque. A gente tem a sensação que quer descobrir o que faria. Acho que aprender um pouco se acontecesse com a gente. Como que a gente poderia se salvar. Porque sempre que o ser humano é confrontado tem a curiosidade de saber o por quê? (aluna 13)

Conversas entre os alunos, difícil compreensão.

-Manuela 'tá' dizendo pra criar estratégias. Quando assiste, o que passa na sua cabeça? (professor)

- A forma como ia morrer, porque eu não iria sobreviver (risos da turma)... É! Todo mundo sabe, como ela mesmo disse: "no filme 2012, quem é que sobrevive? Quem tem dinheiro, quem não tem dinheiro ficou lá, virando comidinha de peixes. Então todo mundo aqui, né. (risos) (aluna 13)

-Então você acha que, você já tá sentindo sua morte quando você está assistindo o filme, é isso?

-Não! Como eu disse, eu acredito que o que atrai é porque a gente tá vendo, mas não é com a gente. Da mesma forma, que a relação da gente, tipo, é... porque a gente não faz mais por onde pra poder facilitar pra natureza, tipo isso. Por que? Porque não sentimos na pele. Quem sente na pele é que tem mais vontade de mudar. Tipo: as pessoas que lutam mais é quem tá sofrendo. A gente não! Tá lá: "Ah, eu vou me comover um pouquinho." Mas, daqui a pouco passa aquilo e daí não lembro mais (aluna 13).

Diário de Campo: experiências filmicas

- É só aquele momento, porque você tá vendo...
Aí, depois: "Ah, mas não vai acontecer não! Já passou." (aluna 12).

- Algumas pessoas vão guardar um pouquinho mais, mas outras pessoas, não. só vão ver aquilo na hora, daqui a pouco: "Ah, como foi mesmo a novela de ontem?" (aluna 13).

-É! Não dão importância à natureza (aluna 11).

- E essa emoção, gente? Que a gente sente, eu queria que a gente falasse mais sobre isso...
Por que, por exemplo, que tipo de sensação, que tipo de emoção sente? (professor)

-Então, é... Você fez essas perguntas e me fez lembrar dessa época quando a gente foi assistir. A gente foi assistir, um grupo de amigos, né? Eu não fui uma das pivôres pra ir assistir não porque é, assim..., eu não gosto. Mas é exatamente a questão da emoção, que eu ouvia muito eles falarem: "Vamos, vai ser bom, vai ser massa....". Por causa da A-DRE-NA-LI-NA, eles gostam da adrenalina, que nem agora. E parece que eles não conseguiam enxergar que aquilo ali... é uma possibilidade real, entende? Então eles veem, como pude perceber, como algo fictício, não veem algo próximo. Veem algo que é... a parte assim: "Não, não vai acontecer comigo não! Eu tô numa posição assim, não!" Que a gente, como moramos no Brasil, e não temos essa

ocorrência de tantas coisas assim... E aí a gente fica pensando... A gente não, né? As pessoas que eu pude perceber que... ficam... tipo: "Ah, não! Eu tô tranquilo! Vai acontecer nada aqui não. No máximo, uma enchente... No máximo uma coisinha assim, né? Não vai acontecer uma coisa desse tamanho". Então, pra eles é uma coisa, tipo assim.... Mas, na minha concepção, não, não consigo enxergar. (aluna01)

- Mas e que sentimentos você teve na hora, você não sentiu nada?

- Então, aquele que eu tava descrevendo aqui, né? Tipo: eu sei que isso pode acontecer, então isso me aflige, me inquieta e... Enfim, aquilo que eu tava falando aqui, entendeu? (aluna01)

- E aquela parte, não cortando a colega, aquela parte que o pai entra em contato com a mãe. E ela o tempo todo, mesmo sabendo que não mais poderá encontrar a filha, né? Ela se preocupa o tempo todo em que a filha tem que estar bem, que ele vá o mais distante possível, né? Pra que não vá atingi-la, né? E quando eu vi aquela cena, fiquei imaginando meus dois filhos: será que eu nessa situação, qual seria a minha reação? Porque eu iria ficar desesperada, né? Dá mesma forma como ela ficou. Só que ela não poderia estar próxima da filha, mas o pai estava e ele podia levar e ele não mais encontrá-la. Mas ele não deixou.

Detém toda segurança, retornou pra tentar buscar ela e fazer o encontro da família, né? (aluna 12).

- Outra parte que me tocou bastante foi aquela que ela teve que afogar o cara porque senão ele iria afogar o filho. Aquilo ali, eu fico: "Meu Deus do céu!" (aluna01).

- Não pode deixar o sentimento tomar conta totalmente, "Ah, é uma vida!" Aí, ia morrer ela, o filho e ele. Então: tem que raciocinar: ele morrer e salvar nós dois. (aluna 3).

- Nesse momento, é! A razão ela, às vezes, fala muito mais alto. Mas o que eu 'tô' falando a questão de sentimento mesmo de mãe, entende? Do amor, né? Que ela, assim, é mãe... (aluna 12).

(cortes da turma)

- Imagine você, é... Famílias com cinco, seis, filhos... Vai que Aracaju tem uma tsunami de enchente. E aí? Quantas crianças irão morrer? E será que todo mundo vai tentar e pensar, os que têm um dinheirinho: " Vamos chegar lá todo mundo. Vamos tentar salvar todo mundo." (aluna 12).

- Imagine, quando está fixado no filme, você ver aquela sequência de cenas, aquela adrenalina,

Diário de Campo: experiências fílmicas

como eles vão conseguir sair daquelas situações....(aluna11)

-A mim, retomou assim... (riso) 'Tô' contando das minhas vivências e presto atenção a tudo, né? Me retomou assim.... um passado. Me trouxe assim uma lembrança. Lá, onde morávamos, tempo de inverno, que era inverno fechado mesmo, e a casa enchia e a gente acordava com a cama boiando, até aquelas cobras de duas cabeças passando. (aluna 10)

- Onde era a região? (professor)

- Ali no Novo Paraíso, Siqueira, Bairro América. Por ali....(aluna10)

-Minha mãe, nessa mesma região, e ela relata a mesma coisa (professor)

-Minha mãe com meu irmão mais velho, ele tinha que ser carregado nos braços pro chegar no alto, porque tinha problema de reumatismo, e ele tinha que ser carregado nos braços por causa do reumatismo dele. E nós ficávamos pelejando pra sair da cama, pra atravessar e sair de casa, que tava cheia d'agua. Acordávamos assim pra ir lá pro alto. Isso me trouxe também. E hoje vivência a Maracaju, eu

fico em pânico, de onde vem aquela água toda, eu não sei nada! Hoje, eu vi isso hoje! Um instante de chuva ali na Maracaju⁶, para tudo! (aluna 10)

- Você trouxe essa lembrança, na sua memória, mas eu também tenho uma memória. Assim, há um tempo que eu já 'tava' pensando em relatar nessas conversas. Eu também vivi essa realidade em Guaranambi, em minha cidade. E, na minha cidade, tem uma represa⁷. Só que eu vivia, quer dizer, minha família vive até hoje, no distrito de Ceraima, perto de Guaranambi, uma cidade que fica abaixo da represa. No ano de 92, eu era bem criança não lembro detalhes não, mas teve uma enchente, foi num período chuvoso em 92 naquela região semirrido, na Bahia. Então, choveu bastante e as pessoas 'teve' que sair deste Distrito. Que antes, essa barragem, onde fez essa barragem, esse povoado morava lá, mas foi retirado e colocado abaixo da represa. Mas choveu tanto que sangrou essa barragem que chegou até cidade, 15 Km desse povoado. E essas pessoas e a minha família também foi retirado, eu lembro que estava num trator, são memórias poucas que tenho, né? Assim, que a gente tava subindo

para uma vila, que fica acima. Ai, assim, e minha avó sempre falava, depois que passou essa etopa, minha avó falou que aquele ano, foi o pior ano pra todo mundo por causa das enchentes naquele período na região. E ela sempre vivia falando que o mundo tava, ia acabar de água. Ai, me faz o relato, porque era criança, de que acabou uma vez com fogo e agora ia acabar com água. Ai, eu fiquei com isso. Então, ia chegar a era 2000 (risos) com esses medos. Até, inclusive, não era só eu não! 'Era' todas as pessoas que eu tinha convivido, tinha esse medo de falar que o ano 2000. E realmente aconteceu. Nesse ano de 2000, vários trovões, eu nunca vi, até hoje, na minha vida, nunca vi tanto trovão. Naquele período, aproximando a data de ano novo, aproximando a data de 2000, né? Então trovejou tanto, mais assim eu não sei se eu desejava que acontecesse, porque eu queria ver, assim! Eu não sei se queria ver. Eu não sei, acho que é por isso que gosto tanto de filmes catastróficos, principalmente que envolve água. Tem um filme "Impacto profundo" que eu adora. (aluna14)

Conversas paralelas e rápidas.

⁶ A Av. Visc. de Maracaju situa-se na Zona Norte de Aracaju - SE. São constantes os alagamentos nesta avenida em épocas de muita chuva.

⁷ Guaranambi situa-se na região sudoeste da Bahia, a 796 quilômetros de Salvador. A represa de Ceraima foi construída sobre a antiga Vila de

Ceraima, sendo uma nova sede edificada próxima às suas margens.

Diário de Campo: experiências fílmicas

- Eu acho lindo o filme! Em tudo, até mesmo o meteoro que atinge uma parte. Eu acho bellissimo o filme e gosto muito desse filme. Inclusive, vai em outubro sair um outro que até mostrei para você e quero assistir. E assim, sempre, assim apesar de não saber nadar, mas sempre fiquei instigado (risos)... Ai, eu senti... (risos) Com o menino lá, por isso que eu falei que não desceria por conta disso: eu não sei nadar (aluno 14.)

Conversas novamente paralelas junto com risos.

- Não foi a água, mas sim lama em Mariana⁸. Dá pra associar alguma coisa, dá pra ter uma noção do que eles passaram, vendo que estava próximo e não podia fazer nada (aluna 15).

- Então, quando a gente ver uma coisa assim tão próxima, aí a gente assiste um filme desse. O que a gente sente?

- Desespero... (aluna 14)

- Aflição, tensão, pânico (aluna 11)

- Como é desespero, aflição, pânico, outros adjetivos, outros sinônimos? (Professor)

- Todos sinônimos (risos) (aluna 01)

- Medo! (aluna 8)

- Só na reflexão, em momento de reflexões (aluno 9)

- Então gente, se sente tudo isso porque assistem? (Professor)

- Medo da morte! (aluna 10)

- Porque é bom!! (aluna 8)

- Certo o que faz você achar que é bom, o que mexe com você, que lhe atraí, que faz você querer ir assistir?

- Turbilhões de sensações... (aluna 8)

- Que feitiço tem ali que te guia?

- Mulher, olá! Não sei dizer não (riso) (aluna 8)

- Não sei se é a publicidade que coloca isso na sua cabeça e acaba sendo atraído, ou é em si mesmo ter à vontade.... (Aluna 9)

- O que é que move ali dentro de você, que está ali assistindo? Tá destruindo ali tudo... O que lhe move?

- Eu penso assim: normalmente essas histórias sempre começa com famílias unidas e elas sempre terminam unidas. Então, o que vale realmente, é o que nós é..... plantamos no sentido de sentimentos com as pessoas do que os bens que vão embora, mas a família está ali.

Então, destruiu tudo e a família está ali unida. Bem assim, é O Impossível! Começam com a família no resort e eles acabam aonde? Unidos. Eles vão cada um pra pontos diferentes: um quase morre, a outra lá morrendo, um desentrou... Mas, quando tem o encontro, acaba tudo. O principal é o amor que as pessoas passam aos outros (aluna 8)

-Então você passa pelo perigo, pela sensação de medo, quando chega no fim....

- O alívio (aluna 8)

-Porque eu tava assistindo o filme, e eu tava vendo minha família. Então: "Ai, meu Deus, minha família!" Porque nossa preocupação não é conosco, é com o nosso próximo. Eu não penso em mim, eu penso: "Poxa! E minha mãe e minha filha?" "E como eu iria conseguir salvá-las, entende? A gente se sente (aluna 8)

- O amor é que prevalece (aluna 10)

- Bom, esses filmes, tipo esse, onde a gente é refém, mais tipo o TITANIC, é um desastre, só que o cara morre... Aquilo é horrível! (aluna 16)

-Mas foi o amor dele quem salvou ela... (aluna 8).

Conversas paralelas.

Diário de Campo: experiências fílmicas

- E você gosta desse filme de tragédia? O que lhe atrai nesse filme?
- Na verdade, fica a curiosidade, mas fica aquele negócio: "Vixe, meu Deus! Se fosse eu?".
- Aí você se põe no lugar?
- Eu iria ficar afrita sabendo que ia morrer e poderia ser pior (aluna17)
- Eu acho que vai lutar, quem vai querer abrir mão da sua vida (aluno 8)
- Conversas paralelas novamente...
- O que você não gosta quando assiste esse filme?
- A mesma coisa que eu falei, todos esses sinônimos que eu falei aqui (aluna 01)
- É porque é que tem pessoas que gostam de sentir essa insegurança, esse medo, esse pavor. Por que?
- Senão pra se fortalecer, sei lá! (Aluna 9)
- Pra se sentir vivo (aluno 17)
- Pra dizer que tá vivo? O senhor, porque gosta desse tipo de filme?
- Pra sentir que tá vivo, isso mostra que... Poxa! Eu existo, que sinto e que estou vivendo. É uma reação interessante: que o coração bate, a gente fica suado... (aluno17).

Diário de Campo: experiências fílmicas

06 de abril de 2017, 13h30.

Os diálogos na noite do dia 05 me animaram bastante. Por conta disso, preparei-me para este encontro com mais entusiasmo que no dia anterior. Decidi apresentar o mesmo filme *A Onda*. Visando criar um ambiente mais

⁹ Nessa tarde, dei-me conta do quão importante era o papel do som na construção da narrativa cinematográfica. A sala, por estar clara, prejudicou um pouco a qualidade da imagem, mas o som que a acompanhava salvou o dia. Ele me fez dar mais atenção à escuta enquanto uma dimensão da recepção fílmica. Encontrei, para entendê-lo, Virginia Flores (2013) em *O cinema: uma arte sonora*. A autora defende que o som é matéria não tátil que deve ser percebido como “objeto” passível de ser apreciado. Sendo percebido diretamente por um sentido e indiretamente por vários outros, o som adquire materialidade quando o ouvinte toma

acolhedor, descontraindo e o mais próximo da vida social para os próximos expectadores, levei refrigerantes e pipoca à sessão. E lá estávamos eu e mais 26 alunos (somente um do sexo masculino) com idades variando entre 20 e 46 anos. Expectativas à parte, neste dia dei-me conta de que o campo nem sempre corresponde às nossas pretensões de pesquisa. Os atores sociais, em seus distintos contextos, reagem de acordo com seus mais proeminentes propósitos e interesses. Neste caso, era perceptível que suas atenções se voltavam à conclusão das atividades curriculares a serem entregues naquela mesma tarde. Por volta das 13h40, apresentei-me ao grupo e expliquei toda a pesquisa e finalidade de estarmos juntos naquele momento. Começando a sessão, as cenas iniciais do filme não conseguiram prender a atenção os atores: ainda se encontravam em conversas paralelas

consciência dele e que, portanto, não deveria ser visto como, apenas, atributo sincrônico de uma imagem, como algo sem autenticidade (objetividade). Para a autora, ao se falar de som, deve-se “[...] estar atento às diversas escritas possíveis [...]” (p.30), justamente por ele não estar ligado a uma única imagem mental (real ou filmada). O som aparece como material de construção dramática dos filmes. Ele ultrapassa a realidade sonora e imprime à imagem a essência de um lugar, de um sentimento, de uma emoção, de uma ideia. Confortune, Belton (1985, apud Flores, 2013) “[...] A trilha sonora não duplica o mundo colocado diante dela, ela

e escritos sobre a atividade a entregar. Mais uma vez, o quadro mudou quando as cenas de ação e de perigo iminente, juntamente com efeitos sonoros⁹ envolventes, foram exibidas.

Os mesmos tipos de expressões apreendidas em outras sessões foram visíveis durante o desenvolvimento das cenas: corpos em contorção, pequenas narrações (“Ai, meu Deus!”), suspiros profundos, contatos físicos. E, findada a exibição, conduzi o diálogo em busca de mais respostas que consolidassem nosso objeto: *A Cultura da Catástrofe Ambiental*.

constrói um mundo imaginário, conferindo ao espaço e aos objetos, no interior do espaço da história, uma outra dimensão, a qual complementa sua existência temporal e espacial como representações. O que a trilha sonora pretende duplicar é o som de uma imagem, não o som do mundo.” Em *A Onda*, o som, ao mover a história no tempo e espaço fílmicos, desempenhou importante papel na audiência ao complementar os dados da imagem prejudicada. De uma forma especial, a atenção auditiva, nesta tarde, superou a visual.

Diário de Campo: experiências fílmicas

- Gente, é isso! Quem é que gosta desse tipo de filme, filme de tragédia? (pausa) Só duas pessoas gostam?¹⁰

- *Dá aflição (aluna 18)¹¹*

- *Se fosse baseado nisso aí, se é real... Eu gosto de filme baseado em história real (aluno 19).*

- E quando a gente vê que a história é baseada em história real? O que você sente quando o filme... Que a gente vê que há possibilidade da espécie humana se acabar, do planeta se destruir?

- *É tenso! E mexe com toda emocional da gente, né? Porque é imaginar que, de repente, isso... você pode viver a situação... é... é... é... e a gente vive, apesar de como se, (pausa) é... tivesse a vida inteira pela frente, na verdade é isso. Sem se preocupar, na maioria das vezes, com que está acontecendo ao nosso entorno e que, a qualquer momento a gente pode ser a vítima, por exemplo. Na maioria das vezes, a gente vive como se... vivendo hoje como se tivesse a vida inteira pela frente sem se preocupar com que está acontecendo (aluno 19).*

- Certo! Esses filmes de catástrofes, eles dão muito lucro aos cinemas. E a gente tá fazendo

uma pesquisa em cima disso. O que faz o público gostar tanto desses filmes? Porque são tão lucrativos? Porque se não fosse lucrativo, né? Ninguém estaria investindo. Existem muitos filmes, de uma época pra cá, do ano de 92 pra cá, começou muito a ser divulgado esse tipo de cinema. Então a gente gostaria de saber, o que é que faz as pessoas assistir um filme que vai ver a morte, vai ver a tragédia, né? Que vai ver o fim da espécie. O que vocês sentem quando assistem? Agora, por exemplo, o que você sentiu quando assistiu?

- Tive pessoas que... Tive uma que disse que gosta, disse... Que eu tava ali no fundo e vi, teve uma hora que ela disse "Ai, meu Deus!". Foi um sussurro mais ou menos assim. Então a gente verbaliza, a gente sente né? O que é isso que a gente sente? Que atrai a gente a ir ao cinema assistir um filme desse?

- Não assisti! Assisti só o final, mas eu penso quando a gente tá assistindo esse filme de tragédia, porque, principalmente, quando é baseado em fatos reais, dá aquele toquezinho, assim de valorizar mais a vida (risos) de viver mais entre a gente. (aluna 20).

- Sei, mais assim em termo de sensação, emoção, alguém sentiu?

- *A gente se vê no lugar da pessoa também. (aluna 21)*

- É a gente ver manifestações desse tipo, a pessoa se retrai, a pessoa aperta as coisas, começa apertar alguma coisa, né? Aí uma sensação, daí eu gostaria que vocês falassem, fiquem à vontade. Quem quiser se manifeste e quem não quiser se manifestar não se manifeste (riso). Não tem problema nenhum. Essa sensação de medo se é medo ou insegurança? O que é que vocês sentem?

- *Passa uma sensação de impotência. No caso quem passa por uma situação dessa: você ver seu filho, seu esposo, uma irmã e não sabe como fazer pra salvar a tua vida e a vida do próximo, você tem a sensação de impotência (ruídos)... você não sabe o que fazer, o que tem que fazer. Mexe muito, a pessoa tem que ser bastante, é... segura (...) porque numa situação dessa eu morro logo, eu entro em pânico (risos). Pois, então, a pessoa tem que ser bastante calma pra tentar sair daquela situação, salvar sua vida e a vida. (aluna 18).*

¹⁰ Transcrições em negrito representam a intervenção dos pesquisadores.

¹¹ Transcrições em itálico correspondem às falas dos agentes sociais

Diário de Campo: experiências filmicas

- Eu fico tentando imaginar como seria a minha reação diante desse acontecimento (aluna22).
- Eu ainda tô tenso porque no final, não pensei que iria... que tava morto mesmo! Ai, eu fiquei tão tenso, tensos! E já estava terminando e eu olhando pro tempo ali: será que não vai levantar? E quando ele abriu o olho e que ia ter um final feliz ali... Mas, eu fiquei com muito medo, o sentimento mesmo de medo, tenso. Porque, como se eu estivesse ali, passando pela situação e, vendo que o filme ia acabar, e ele tava morto. O filme inteiro vendo a ação dele correndo e, no final, ele ia morrer? É uma sensação muito ruim.... (aluno19).
- Você se colocou no lugar do personagem, foi? Como é assim?
- Logo no início, pra falar a verdade, não achei muito interessante. Eu nem fiquei muito prestando atenção. Depois, no desenrolar, aí, tipo como se fosse é... vivenciando o que se passa, a entrada realmente no pensamento: o que iria acontecer? Ai comecei a me concentrar e ver que, tipo como se eu tivesse ali, sei lá! Aquela sensação no final foi muito ruim que eu vivi, despertou um sentimento, é... internalizou no final (aluno19).
- Uma sensação ruim, que pesou?
- Uma sensação ruim (aluno19).
- Mas essa sensação, depois que ele dá o sopro da vida. Ela ainda perdurou?
- Não, aí! Assim, em parte, né? Porque é como você ter um susto, né? Ai, você viu que passou, mas ainda ficam os vestígios daquela sensação (aluno19).
- Porque a gente quando vê um filme catástrofe, a gente fica na expectativa que a humanidade se salve. Mas, tem filmes que a humanidade se dizima mesmo, né? Por exemplo, quem assistiu 2012, quem assistiu Impacto Profundo. Alguém já assistiu Impacto Profundo? Aquela cena que vem aquela onda e leva aquele casal na água. Ai é só um exemplo, porque ia levar todo mundo, né? Então, é realmente assustador, né? E alguém tem mais alguma coisa? Em termo assim, a gente sabe que nas catástrofes ambientais existem as 100% naturais, mas o homem ajuda, né? Bastante a precipitar que a natureza tenha, não é bem uma reação, mas em decorrência da interferência humana, a natureza, de fato, pode desenvolver uma catástrofe. Em termo assim ambiental, a gente quando assistiu um filme desse vocês pensam em melhorar com relação ao meio ambiente ou não? Com relação a ter mais cuidado com a natureza ou não, é só um filme que estou envolvido com a ação, eu nem penso que eu vou interferir no meio ambiente e nem nada. Alguém sabe dizer alguma coisa nesse sentido?
- Às vezes, nos filmes, eles causam. Tanto o filme como a própria tragédia, quando acontece em algum lugar, causam comoção. Pena que, às vezes, ela acaba sendo momentânea, pelo foto da mídia especular tanto, aí fica aquela comoção momentânea. Ai, todo mundo: "Ai, vamos cuidar da natureza pra que não aconteça isso aqui!" Mas que, logo, logo, é esquecido e volta tudo mundo àquela rotina, até que aconteça uma próxima tragédia. (aluna 18)
- Ai fica, de novo, a mesma coisa? Ai, esquece de novo?
- Isso! E eu descobri que não estou preparada psicologicamente nem pra assistir. (risos) (aluna 18).
- Você nunca assistiu a um filme desse tipo? É a primeira vez?
- Não! Eu não tenho coragem. Eu já pedi para que as pessoas me antecipassem os conteúdos do filme, para que eu não me surpreendesse... (riso) Eu 'tavo' o tempo todo presa aqui na cadeira, assim, (demonstrando segurar-se na cadeira) e tava pensando (aluna18).
- Você assistiria outro filme desse de catástrofe?
- Sozinha? Não!!! (aluna18).

Diário de Campo: experiências filmicas

- Pois é! Tem gente que gosta, consome, vai assistir e fica esperando o próximo que vai lançar. Tem um que vai lançar agora, também nesses termos, acho que esse ano. Um filme que é para destruir o mundo mesmo, tá? Ai, a gente fica imaginando o que é que faz um público ir, né? O que as pessoas gostam de ver um filme desse? O que ela sente ali dentro?

- Eu gosto! Mas, se me perguntar o quê, eu não sei explicar (risos). Mas é como se fosse uma adrenalina... Se disser: "Vai lançar", depois disso, eu quero ver... Mas eu gosto (aluna 20).

- É porque esses filmes mexem, né? Eu sinto assim: eu sinto visceral, eu sinto aqui dentro do meu intestino, meu estomago (riso) e vem aqui pela boca, fico me contorcendo, às vezes, fico me contorcendo... Quando eu assisti esse filme pela primeira vez, eu estava sozinha em casa deitada na cama, eu fiquei me contorcendo toda e disse: "Oxente! Eu estou analisando o filme e estou aqui me contorcendo...". Então, não tem... Ele mexe realmente com a gente, né? Eu senti e eu queria saber mais de vocês. Como você disse: "eu sinto angústia, eu sinto... não sei por que..."

- Fica uma adrenalina (aluna 20).

- Fica uma adrenalina, o coração bate né. A gente fica acelerada, fica... É bom sentir isso?

- Sente uma adrenalina (aluna 18).

- Eu gosto que me cause alguma coisa (terror, comédia, de catástrofe) (aluna 21).

- Você gosta? O que ela te causa, te causa o quê?

- Além de me colocar na situação, mexe comigo, eu sinto calafrio. Se a pessoa estiver triste, eu me coloco no lugar... Causa alguma coisa (aluna 21).

APÊNDICE D - CARACTERIZAÇÃO DOS PARTICIPANTES DA PESQUISA

ORDEM	IDADE	SEXO	ESCOLARIDADE	CATEGORIZAÇÃO
1	21	M	Ensino Médio	Participante A
2	60	F	Ensino Fundamental (Anos Finais Incompleto)	Participante B
3	20	M	Ensino Fundamental	Participante C
4	19	F	Ensino Fundamental	Participante D
5	35	F	Ensino Médio	Participante E
6	07	M	Ensino Fundamental (Anos Iniciais Incompleto)	Participante F
7	09	M	Ensino Fundamental (Anos Iniciais em curso)	Participante G
8	33	F	Ensino Fundamental (Anos Iniciais Incompleto)	Participante H
9	17	F	Ensino Fundamental (Anos Iniciais Completo)	Participante I
10	41	M	Ensino Fundamental (Anos Iniciais Incompleto)	Participante J
11	14	F	Ensino Fundamental (Anos Finais em Curso)	Participante L
12	39	M	Ensino Fundamental (Anos Finais Completo)	Participante M
13	20	M	Ensino Fundamental (Anos Finais Completo)	Participante N
14	06	M	Ensino Fundamental (Anos Iniciais em Curso)	Participante O
15	07	M	Ensino Fundamental (Anos Iniciais em Curso)	Participante P
16	23	M	Ensino Superior (em Curso)	Participante Q
17	38	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante R
18	48	F	Ensino Superior (Completo)	Participante S
19	23	M	Ensino Superior (Completo)	Participante T
20	49	F	Ensino Superior (Completo)	Participante U
21	44	M	Ensino Superior (Incompleto)	Participante V
22	35	F	Ensino Superior (Completo)	Participante X
23	56	F	Ensino Fundamental (Anos Finais Completo)	Participante Z
24	50	F	Ensino Fundamental (Anos Finais Completo)	Participante K
25	63	M	Ensino Fundamental (Anos Finais Completo)	Participante Y
26	35	M	Ensino Médio (Completo)	Participante W
27	43	M	Ensino Superior (Completo)	Participante A1
28	40	F	Ensino Superior (Completo)	Participante A2
29	26	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 1
30	46	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 2
31	25	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 3
32	24	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 4
33	24	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 5
34	28	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 6
35	22	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 7
36	36	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 8
37	36	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 9
38	37	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 10
39	26	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 11
40	24	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 12

41	37	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 13
42	28	M	Ensino Superior (Completo)	Participante 14
43	34	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 15
44	37	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 16
45	26	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 17
46	21	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 18
47	34	M	Ensino Superior (em Curso)	Participante 19
48	30	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 20
49	24	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 21
50	23	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 22
51	45	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 23
52	45	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 24
53	30	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 25
54	31	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 26
55	36	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 27
56	51	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 28
57	23	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 29
58	28	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 30
59	23	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 31
60	20	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 32
61	38	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 33
62	23	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 34
63	23	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 35
64	32	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 36
65	46	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 37
66	22	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 38
67	25	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 39
68	21	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 40
69	21	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 41
70	36	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 42
71	38	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 43
72	21	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 44
73	23	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 45
74	20	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 46
75	39	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 47
76	26	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 48
77	61	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 49
78	21	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 50
79	20	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 51
80	22	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 52
81	32	F	Ensino Superior (em Curso)	Participante 53

Distribuição de Participantes por Categoria Sexo e Escolaridade

ESCOLARIDADE													
	Ensino Fundamental						Ensino Médio			Ensino Superior			
SEXO	AIEC	AIC	AII	AFEC	AFC	AFI	EMEC	EMC	EMIC	ESEN	ESC	ESIN	Total
F	---	----	01	01	05	----	----	02	----	52	04	----	65
M	04	----	01	---	04	---	----	01	----	02	03	01	16
Total	04	00	02	01	09	00	00	03	00	57	07	01	81

Fonte: pesquisa de campo 2017. Legenda: F- Feminino; M- Masculino; AIEC - Anos iniciais em curso; AIC- Anos iniciais completo; AII- Anos iniciais incompleto; AFEC- Anos Finais em Curso; AFC- Anos Finais Completo; AFI- Anos Finais Incompleto; EMEC- Ensino Médio em curso; EMC- Ensino Médio Completo; EMIC- Ensino Médio Incompleto; ESEN- Ensino Superior em Curso; ESC- Ensino Superior Completo; ESIN- Ensino Superior Incompleto.

Distribuição de Participantes por Categoria Sexo e Faixa Etária

	FAIXA ETÁRIA						
	6-12	13-20	21-30	31-40	41-50	51-65	Total
Sexo Feminino	--	06	28	19	07	04	64
Sexo Masculino	04	02	04	03	02	02	17
Total	04	08	32	22	09	06	81

Fonte: pesquisa de campo 2017

APÊNDICE E – LISTA DE LEITURAS COMPLEMENTARES

ABLA, D. M. Experiência de Saber: reflexões sobre o objeto no medo e na fobia . Ed. 7 Letras, 2009.
ADORNO, Theodor W. Notas sobre o filme. In: COHN, Gabriel (org). Adorno: Sociologia . São Paulo: Ed. Ática (1994).
ADORNO, T. HORKHEIMER, M. Dialética do esclarecimento . Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
AGUIAR, J. D. N. Teoria pós-colonial, estudos subalternos e américa latina: uma guinada epistemológica? Dossiê: Colonialidade, subalternidade e Identidades. Estudos de Sociologia , Araraquara, v. 21, n. 41, 2016.
ALTHEIDE, D. L. An ecology of communication: Cultural formats of control . Transaction Books, 1995.
ALTHEIDE, D. L. Shielding risk. Catalan Journal of Communication & Cultural Studies , v. 5, n. 1, p. 97-120, 2011.
ALTHEIDE, D. L. Terrorism and the Politics of Fear. Cultural Studies.Critical Methodologies , v. 6, n. 4, p. 415-439, 2005.
ALTHEIDE, D. L. Risk communication and the discourse of fear. Catalan Journal of Communication & Cultural Studies , v. 2, n. 2, p. 145-158, 2010.
ALVAREZ, M. A. O que é streaming . Descubra a tecnologia que nos aproxima para uma Internet de rádio e televisão. 2004.
AMIEL, P. Ethnométhodologie appliquée: éléments de sociologie praxéologique . Presses du Lema, 2010.
ARNOLD, D. The problem of Nature . Oxford: Blackwell, 1996.
ASCH, T. Porque e como os filmes são feitos. Cadernos de Antropologia e Imagem 3 : p. 85-98, 1995.
ASDAL, K. The problematic Nature of Nature: the post-constructivist challenge to environmental history. History and Theory , n.42-1, 2003.
AUMONT, J; MARIE, M. Dicionário teórico e crítico de cinema . Papirus Editora, 2003.
BAIRON, S.; LAZANEO, C. Produção Partilhada do Conhecimento: do filme à hipermídia. In: COSTA, M. C. (Org.). Comunicação, Mídias e Liberdade de Expressão . São Paulo: Intercom, v. 04, p. 57-79, 2013.
BAIRON, S; RIBEIRO, J. S. Antropologia Visual e Hipermídia . Porto: Afrontamento, 2007. v. 2000.
BARBETTA, P. A. Estatística aplicada às ciências sociais . 5. ed. São Carlos: UFSC, 2002.
BARBOSA, A.; CUNHA, E.; HIKIJI, R. S. Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos . Campinas: Papirus, 2009.
BARBROOK, R. Futuros imaginários: das máquinas pensantes à aldeia global . São Paulo: Petrópolis, 2009.
BATISTA, L. L. et al. Aspectos cognitivos da percepção na propaganda. Ciências e Cognição , v. 13, n. 3, p. 137-150, 2008.
BECK, U. A sociedade de risco . São Paulo: Editora 34, 2010.
BECK, U. Ecological Enlightenment . Essays on the politics of the Risk Society. New York: Humanity Books, 1995.
BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. Modernização Reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna . São Paulo: UNESP, 1997.

BECKER, M. A. O vídeo estimulando o debate e gerando conhecimento . Ijuí: Editora Unijuí, 2001. (Coleção trabalhos acadêmicos-científicos. Série monografias acadêmicas)
BEMBEM, A. H. C.; COSTA, P. L. V. A. Inteligência coletiva: um olhar sobre a produção de Pierre Lévy. Perspectivas em Ciência da Informação , v. 18, n. 4, p. 139-151, 2013.
BENTE, R. H. Meio ambiente & cinema . In: COIMBRA, J. A. A. (coord.) São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
BENTES, I. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo. In: BENTES, I (Org.). Ecos do cinema: de Lumière ao digital . Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
BERNARDET, J-C. Cineastas e Imagens do Povo . São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
BERNARDET, J-C. O Autor no Cinema . São Paulo: Brasiliense, 1994.
BERNARDET, J-C. Os Catadores e Eu. In: Catálogo da mostra Agnès Varda: o Movimento Perpétuo do Olhar , CCBB, 2006.
BERNSTEIN, P. O Desafio aos Deuses: a fascinante história do risco . Rio de Janeiro: Campus, 1997.
BLAIR, T. A. Meteorologia . Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1964.
BOAS, F. (1896 e 1920). As limitações do método comparativo da antropologia e os métodos da etnologia. In: CASTRO, C. (Org.). Franz Boas. Antropologia Cultural . Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010.
BOAS, F. Antropologia cultural . CASTRO, C. (Org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano – normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.). Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narrativa ficcional. Volume 2 . São Paulo: Senac, 2005.
BOSI, A. Dialética da colonização . São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
BOTTOMORE, T.; NISBET, R. (Org.). História da Análise Sociológica . DUTRA W. (Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
BOWLER, P. The Earth encompassed: a history of the environmental sciences . New York: Norton, 1992.
BOYNE, R. The politics of risk society. History of the Human Sciences , v. 11, n. 3, p. 125-130, 1998.
BRADBURY, J. The Policy Implications of Differing Concepts of Risk. Science, Technology & Human Values , Baton Rouge, v. 14, n. 4, p. 380-399, 1989.
BRADBY, D; JAMES, L; SHARRATT, B, (eds). Performance and politics in popular drama: aspects of popular entertainment in theatre, film, and television, 1800-1976 . New York: Cambridge University Press, 1975.
BRASIL, T. P. de S. A necessidade da conservação das matas e da arboricultura . Fortaleza, 1860.
BRAUDEL, F. Há uma geografia do indivíduo biológico? In: Escritos sobre a história . São Paulo: Perspectiva, 1992.
BRAUDEL, F. O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico na época de Felipe II . Lisboa: Dom Quixote, 1995.
BRAUDEL, F. Une vie pour l'histoire (interview F. Ewald e J.J. Brochier). Magazine Littéraire , n. 212, p. 18-24, 1984.
BRIGGS, A.; BURKE, P. Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet . 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BULLE, N. L'explication de l'action sociale. L'Année sociologique , v. 55, n. 1, p. 9-18, 2005.
BURKE, P. A. In: SORLIN, S.; WARDE, P. (Orgs.) Natures's end: history and the environment . Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009.
CARDOSO, G. A Mídia na Sociedade em Rede . Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.
CARROLL, N. A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração . Campinas: Papirus, 1999.
CARVALHO, M. Risco, dispositivos de informação e a questão do governo em sua relação com a saúde nas sociedades contemporâneas. Estudos em Comunicação , Coimbra, n. 2, p. 147-170, 2007.
CASTEL, R. From Dangerousness to Risk. In: GRAHAM, B.; GORDON, C.; MILLER, P. (orgs.). The Foucault Effect: Studies in Governmentality . Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
CASTELLÓ, E. Identidades mediáticas . Editorial UOC, 2008.
CASTIEL, L. Dédalo e os Dédalos: identidade cultural, subjetividade e os riscos à saúde . Em: CZERESNIA, D.; FREITAS, C. (Orgs.). Promoção da saúde: conceitos, reflexões e tendências . Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2003.
CASTRO, G. Notas sobre historia ambiental y desarrollo sostenible. Peripecias , n.71, 2007.
CHAUI, M. Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles , volume 1. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
CHAUI, M. Convite à Filosofia . 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.
CHIAVENATO, J. J. O massacre da natureza . Coleção Polêmica. 2. ed. São Paulo: Editora Moderna, 2005.
CHRISTIAN, D. Maps of time: an introduction to Big History . Berkeley: University of California Press, 2003.
COMOLLI, J.-L. Uma jornada para o espectador: crer, não crer, crer apesar de tudo.
COMOLLI, Annie. Conférence de Mlle Annie Comolli. École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses , v. 97, n. 93, p. 471-477, 1984.
COMOLLI, J.-L. Ver e Poder – A Inocência Perdida: Cinema, televisão, ficção, documentário . Minas Gerais: Ed. UFMG, 2008.
COMOLLI, J.-L. Voir et pouvoir: l'innocence perdue, cinéma, télévision, fiction, documentaire . Editions Verdier, 2004.
COOKE, R.U.; DOORNKAMP, J.C. Geomorphology in environmental management: a new introduction . 2 ed. New York: Claredon Press, 1990.
CORREA, D. S.; ALVIM, Z. A água no olhar da História . São Paulo: Secretaria do Meio Ambiente do Estado de São Paulo, 1999.
COULON, A. Etnometodologia e Educação . TEIXEIRA, G. J. F. (Trad.). Petrópolis, Vozes, 1995.
COULON, Al. Etnometodologia . ALVES, E. F.(Trad.). Petrópolis:Vozes, 1995.
CRONON, W. In search of Nature. In: CRONON, W. (Org.) Uncommon ground: rethinking the human place in Nature . New York: Norton, 1996.
CRONON, W. (Ed.) Ground . Rethinking the human plane in nature. New York: W.W. Norton & Company, 1996.
CROSBY, A. The past and present of environmental history. American Historical Review , v.100, n.4, p.1177-89, 1995.

CRUZ, F. R. M.; SILVA, L. A.; PEREIRA, E. M.; LUCENA, R. L. Discussões sobre as mudanças climáticas globais: os alarmistas, os céticos e os modelos de previsão do clima. GeoTextos , v. 10, n. 1, p. 243-258, 2014.
CUNHA, S. B.; GUERRA, A. J. T. Degradação Ambiental. In: GUERRA, A. J. T.; CUNHA, S. B. Geomorfologia e Meio Ambiente . 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 181-220.
DANCYGER, K. Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática . Rio de Janeiro: Campus, 2007.
DARWIN, C. The origin of species . New York: New American Library, 1958.
DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. Cadernos de Campo , São Paulo, n. 13, p. 163-175, 2005.
DAWSEY, J. C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. Campos: Revista de Antropologia Social , Paraná, n.7, (2), p. 17-25, 2006.
DEBORD, G. A sociedade do espetáculo . Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
DESCOLA, P.; PÁLSSON, G. (Org.) Nature and society: anthropological perspectives . London: Routledge, 1996
DI GIULIO, G. M. Divulgação científica e comunicação de risco: um olhar sobre Adrianópolis, Vale do Ribeira . Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
DIDI-HUBERMAN, G. O que Vemos, o que nos Olha . São Paulo: 34, 2010.
DOUGLAS, M. ISHERWOOD, B. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo . Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
DOUGLAS, M. Pureza e perigo . São Paulo: Perspectiva, 1976.
DOUGLAS, M. Risk and blame . Essays in cultural theory. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1992.
DOUGLAS, Mary. (ed.), Implicit meanings: essays in anthropology . Boston, Routledge, 1997.
DOUGLAS, Mary. Risk acceptability according to the social sciences . Russel Sage Foundation: New York, 1985.
DROUIN, J.-M. L'ecologie et son histoire: réinventer la Nature . Paris: Flammarion, 1991
DUARTE, R. H. Por um pensamento ambiental histórico: o caso do Brasil. Luso-Brazilian Review , v.41, n.2, p.144-62, 2005.
DUARTE, T. A possibilidade da investigação a 3: reflexões sobre triangulação (metodológica). CIES e-Working Papers n. 60, 2009.
EISENSTEIN, S. A forma do filme . OTTONI, T. (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
EISENSTEIN, S. O sentido do filme . OTTONI, T. (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
ELIAS, N. O processo civilizador . Volume II. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
ERICSON, R. V. Policing the risk society . Oxford University Press, 1997.
ERICSON, R.; HAGGERTY, K. The policing of risk. Embracing Risk: The changing culture of insurance and responsibility , p. 238-72, 2002.
ESCOSTEGUY, A. C.; JACKS, N. Comunicação e recepção . São Paulo: Hacker Editores, 2005.
ESPLUGA, J.; PRADES, A.; GONZALO, J. Communicating at the edge: Risk communication processes and structural conflicts in highly industrialized

petrochemical areas. Catalan Journal of Communication & Cultural Studies , v. 2, n. 2, p. 231-251, 2010.
FARRÉ I COMA, J. Comunicación de riesgo y espirales del miedo. Comunicación y sociedad , n. 3, p. 95-119, 2005.
FERAL, J. Mise en scène et jeu de l'acteur . Montréal: Éditeur JEU, 2001.
FISCHHOFF, B.; SLOVIC, P.; LICHTENSTEIN, S.; READ, S.; COMBS, B. How safe is safe enough? A psychometric study of attitudes towards technological risks and benefits. Policy Sciences , v.9, p.127-152, 1978.
FISCHHOFF, B. Risk Perception and Communication Unplugged: Twenty Years of Process. Risk analysis , v. 15, n. 2, p. 137-145, 1995.
FLÔRES, V. O cinema: uma arte sonora . São Paulo: Annablume, 2013.
FONSECA, M. A. da. Michel Foucault e a constituição do sujeito . São Paulo: Educ, 2003.
FORNEL, M. L'ethno-méthodologie – Une sociologie radicale. La découverte . Paris, p. 31-55, 2001.
FOUCAULT, M. _____. Poder-corpo. In: MACHADO, Roberto. (org.). Microfísica do poder . Rio de Janeiro, Graal, 199. p.145-152.
FOUCAULT, M. Vigilar y castigar . Nacimiento de la prisión. México, Siglo XXI, 1987.
FOUCAULT, M. Em defesa da sociedade: curso no collège de france (1975-1976) . São Paulo: Martins Fontes, 2002.
FOUCAULT, M. Fazer viver e deixar morrer. In: História da Sexualidade: A vontade saber . Rio de Janeiro: Graal, 1988.
FOUCAULT, M. Microfísica do poder . Rio de Janeiro: Graal, 1979.
FOUCAULT, M. Vigiar e punir: nascimento da prisão . Petrópolis: Vozes, 1996.
FRANCE, C. Do filme etnográfico à antropologia fílmica . Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
FRANCE, C. Cinema e antropologia . FREIRE, M. (Trad.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.
FRANCISCATO, C. E. A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais . São Cristóvão: Editora UFS/Fundação Oviedo Teixeira, 2005.
FRAZER, J. G. (1908) O escopo da Antropologia Social. In: CASTRO, C. (org.). Evolucionismo cultural . Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
FRAZER, J. G. (1911). O Ramo de Ouro . Rio de Janeiro, Guanabara Koogan S.A, 1982.
GADOMSKA, M. Risk communication . Vienna: International Atomic Energy Agency, 1994.
GARCA, M. I. G..The many roads to risk communication in Spain. Catalan Journal of Communication & Cultural Studies , v. 2, n. 2, p. 277-285, 2010.
GARFINKEL, H. Studies in Ethnomethodology . New York: Blackwell Pub, 1992.
GARLAND, D.The rise of risk. Risk and morality , p. 48-86, 2001.
GEERTZ, C. A interpretação das culturas .1ed. 13 reimp. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
GERVAISEAU, H. P. A. O abrigo do tempo . Tese de Doutorado. Tese de Doutorado em comunicação–ECO–UFRJ, 2000.
GIDDENS, A. Modernidade e Identidade . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

GIDDENS, A. A transformação da intimidade . São Paulo: Ed. Unesp, 1994.
GIDDENS, A. As consequências da Modernidade . São Paulo: Ed. Unesp, 1991.
GIDDENS, A. Mundo na era da globalização . Lisboa: Presença, 2000.
GLACKEN, C. Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century . Berkeley: Berkeley University Press, 1967.
GOMBRICH, E. H. La découverte du visuel par le moyen de l'art. Trad. Fr. In: L'écologie des images . Flammarion: 1983.
GOMBRICH, E. H. The mask and the face. In: The image and the eye . Oxford: Phaidon, 1982.
GOMBRICH, E. H. L'art et l'illusion . Trad. Fr. Gallimard: 1971.
GOMES, W. Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema). In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.). Comunicação, representação e práticas sociais . Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, p. 93-125, 2004.
GROVE, R. Green imperialism: colonial expansion, tropical Island Edens and the origins of environmentalism . Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
GROVE, R.; DAMODARAN, V. Imperialism, intellectual networks and environmental change: unearthing the origins and evolution of global environmental history. In: SORLIN, S.; WARDE, P. Natures's end: history and the environment . Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009.
GRUNDMANN, R.; STEHR, N. Social control and knowledge in democratic societies. Science and public policy , v. 30, n. 3, p. 183-188, 2003.
GUIMARÃES, C. O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo. Revista Cinética-Audiovisual , Política e Novas Tecnologias, v. 2, p. 1-16, 2007.
GÜNTHER, H. ROZESTRATEN, R. J. A. Psicologia Ambiental: algumas considerações sobre sua área de pesquisa e ensino. Psicologia: Teoria e Pesquisa , v. 9, n. 1, p. 109-124, 1993. Disponível em: http://www.psi-ambiental.net/pdf/10PsiAmbiental.pdf . Acesso em: 03 set. 2014.
GURABARDHI, Z.; GUTTELING, J. M.; KUTTSCHEUTER, M. The Development of Risk Communication An Empirical Analysis of the Literature in the Field. Science Communication , v. 25, n. 4, p. 323-349, 2004.
GUTFREIND, C. F. O Filme e a Representação do Real. E-Compós , v. 6, 2006.
HABERMAS, J. Teoría de la Acción Comunicativa , vol. 2. Madrid: Taurus, 1987.
HAGUETTE, T. Metodologias Qualitativas na Sociologia . 3 ed., Rio de Janeiro: Vozes, 1992.
HALBWACHS, M. A Memória Coletiva . São Paulo: Edições Vértice, 1990.
HANS, J. Interacionismo simbólico e a Escola de Chicago. In: GIDDENS, A.; TURNER, J. (Org.). Teoria Social Hoje . São Paulo: UNESP, 1999.
HANSSON, S.O. Dimensions of risk. Risk Analysis , v. 9, n. 1, 1989.
HEIMER, C. Social structure, psychology, and the estimation of risk. Ann. Rev. Sociol. , v. 14, p. 491-519, 1988.
HERITAGE, J. Etnometodologia. In: . In: GIDDENS, A.; TURNER, J. (Org.). Teoria Social Hoje . São Paulo: UNESP, 1999.
HOBBSBAWN, E. A era das revoluções: 1789-1848 . Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1977.

HOLTON, G. A. Defining risk. Financial Analysis Journal .v. 60, n. 6., p. 19-25, 2004.
HORLICK-JONES, T. Informal logics of risk: contingency and modes of practical reasoning. Journal of risk research , v. 8, n. 3, p. 253-272, 2005.
HORLICK-JONES, T; FARR, J. On the communicative constitution of risk objects in mediated times. Catalan Journal of Communication & Cultural Studies , v. 2, n. 2, p. 131-143, 2010.
HORLICK-JONES, T; ROWE, G; WALLS, J. Citizen engagement processes as information systems: the role of knowledge and the concept of translation quality. Public understanding of science , v. 16, n. 3, p. 259-278, 2007.
HUGHES, J. D. What is environmental history? London: Polity, 2006.
HUGHES, J. D. La ecología de las civilizaciones antiguas . México: Fondo de Cultura Econômica, 1981.
IANNI, A. M. Z. Choque antropológico e o sujeito contemporâneo: Ulrich Beck entre a ecologia, a sociologia e a política. Sociologias , Porto Alegre, v. 14, n. 30, 2012.
IGLESIA, J. L. G.; ICOMA, J. F. Teoría de la comunicación de riesgo . Editorial UOC, 2011.
ÍNIGUEZ, L. Construcionismo Social e Psicologia Social. In: MARTINS, J. B.; HAMMOUTI, N. E.; ÍNIGUEZ, L. Temas em análise institucional e em construcionismo social . São Carlos: RIMA - Fundação Araucária, 2002. pp. 127-156
JACKS, N.; MENEZES, D. B. Estudos de recepção na América Latina: contribuição para atualizar o panorama. Revista da Assoc. Nac. Programas Pós-Graduação , 2007.
JACKS, N.; TOALDO, M. M.; OIKAWA, É. Práticas Culturais e Ciber culturais: para pensar a relação com as tecnologias. Revista da Associação Nacional dos Programas de PósGraduação em Comunicação E-compós . Brasília, v.19, n.1,2016.
JAHNKE, H.-R. O conceito da compreensão na sociologia de Max Weber . Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
JAMESON, F. As marcas do visível . Rio de Janeiro: Graal, 1995.
JANTSCH, E. The Self-organizing Universe . Oxford: Pergamon, 1980.
JENKIN, C. M. Risk, Perception and Terrorism: Applying the Psychometric Paradigm. Homeland Security Affairs . v. II, n. 2, 2006.
JENKINS, H. Cultura da convergência . 2ed. São Paulo: Aleph, 2009.
JOSEPHSON, P.R. Resources under regimes: technology, environment and the state . Boston, Harvard University Press, 2004.
KAHNEMAN, D.; TVERSKY, A. Prospect Theory: An Analysis of Decision under Risk , Econometrica . v.47, p. 263-291, 1979.
KASPERSON, et al. The Social Amplification of Risk: A Conceptual Framework. Risk Analysis . v. 8, n 2, p. 177-187, 1988.
KASTRUP, V. A invenção de si e do mundo . Uma introdução do tempo e do coletivo. Campinas: Papirus, 1999.
KEESING, R. M. Theories of culture. Annual Review of Anthropology .v. 3, p.73-97, 1974.
KHUN, T. A estrutura das revoluções científicas . 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

KRIMSKY, S.; GOLDING, D. Social theories of risk . Westport, CT: Praeger, 1992.
KRISTEVA, J. Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection . Paris: Éditions du Seuil, 1980.
KRISTEVA, J. Estrangeiros para nós mesmos . Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
KRISTEVA, J. Powers of Horror: An Essay on Abjection . New York: Columbia University Press, 1982.
LAPLONCHE, B. Qual energia desejamos para o futuro? Estudos avançados , v. 26, n. 74, p. 261-268, 2012.
LASH, S.; WYNNE, B. Introduction. In: BECK, Ulrich. Risk society . Towards a new modernity. London, Sage Publication, 1992.
LATOUR, B. Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica . COSTA, C. I. (Trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
LATOUR, B. Reagregando o social . Salvador: EDUFBA, 2012. 400p.
LATOUR, B.; WOOLGAR, S. A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos . Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1997.
LE ROY LADURIE, E. Historia del clima desde el Año Mil . México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
LE ROY LADURIE, E. Présentation. Annales - Économies, Sociétés, Civilisations , v.29, n.3, p.537, 1974.
LEISS, W.; CHOCIOLO, C. Risk and responsibility . Montreal: McGill-Queen's University Press, 1996.
LEISS, W. Effective risk communication practice. Toxicology Letters , v. 149, n. 1, p. 399-404, 2004.
LEISS, W. In the chamber of risks: Understanding risk controversies . McGill-Queen's Press-MQUP, 2001.
LEISS, W. Three phases in the evolution of risk communication practice. The annals of the American Academy of Political and Social Science , p. 85-94, 1996.
LEITE, F.; RODRIGUES, C. D. R.; BATISTA, L. L. Cabelos cacheados: infância, estereótipos e propaganda contraintuitiva. Pensamento & Realidade . Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Administração-FEA. ISSN 2237-4418, v. 25, n. 2, 2010.
LEROI-GOURHAN, A. Le geste et la parole . Paris: Albin Michel, 1965.
LÉVI-STRAUSS, C. Estruturalismo e ecologia. In: _____. O olhar distanciado . Lisboa: Edições 70, 1986.
LÉVY, Pierre. A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço . 4. ed. São Paulo: Loyola, 2003.
LÉVY, Pierre. Cibercultura . São Paulo: Ed. 34, 1999.
LIMA, E. C. de A. James Frazer (1854-1941). In: ROCHA, E.; FRID, M. (Orgs.) Os antropólogos: Clássicos das Ciências Sociais . Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
LIVINGSTONE, S. On the mediation of everything: ICA presidential address 2008. Journal of communication , v. 59, n. 1, p. 1-18, 2009.
LOPES, D. Cinema e gênero. In: MASCARELLO, Fernando (org). História do cinema mundial . Papirus, 2006.
LOURAU, R. A análise institucional . Petrópolis: Vozes, 1975.
LUHMANN, N. Risk: a sociological theory . New York: Aldine de Gruyter, 1993.
LUHMANN, N. Sociología del riesgo . Guadalajara, Universidad Iberoamericana /Universidad de Guadalajara, 1992.

LUPTON, D. Risk as moral danger: the social and political functions of risk discourse in public health. International Journal of Health Services , v. 23, p. 425-435, 1993.
LUPTON, D. Risk . London/New York: Routledge, 1999.
MACEDO, R. S. A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação . Salvador: EDUFBA, 2000.
MACHADO, I. A reinvenção da “hipótese Sapir-Whorf”. Revista Línguas e Instrumentos Linguísticos , Nº 35, p.29-52, 2015.
MAFFESOLI, M. Entrevistas: Maffesoli e a pós-modernidade . Entrevista Correio do Povo - Juremir Machado. Porto Alegre, 2013.
MALINOWSKI, B. Uma Teoria Científica da Cultura . Rio de Janeiro, Zahar, 1970.
MANNHEIM, K. Ideologia e utopia . Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
MARKIEWICZ-LAGNEAU, J. Florian Znaniecki, sociologue de l'action sociale et de la méthode analytique. Revue française de sociologie , v. 23, n. 2. pp. 171-193, 1982.
MARRIS, C.; LANGFORD, I. H.; O'RIORDAN, T. A quantitative test of the cultural theory of risk perceptions: comparison with the psychometric paradigm. Risk Analysis , 1998.
MARX, K. A Ideologia Alemã . São Paulo: Boitempo, 2007.
MASSEY, D. La filosofía y la política de la especialidad. In: ARFUCH, L (Org.). Pensar este tiempo . Espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005. 101-128p.
MATURANA, H.; VARELA, F. The tree of knowledge: the biological roots of human understanding . Boston: New Science Library, 1987.
MCCORMICK, J. The global environmental movement . Chichester: Wiley, 1995.
MCEVOY, A. The Fisherman's problem: ecology and law in the California Fisheries . Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
MCLUHAN, M.; CARPENTER, E. Revolução na comunicação . Rio de Janeiro: Zahar, 1974.
MCNEILL, J. et al. (Org.) Environmental history: as if Nature existed . New Delhi: Oxford University Press, 2010.
MCNEILL, J. Observations on the Nature and culture of environmental history. History and Theory , Theme issue, v. 42, p.5-43, 2003.
MCNEILL, W. Passing strange: the convergence of evolutionary science with scientific history. History and Theory , v.40, n.1, p.1-15, 2001.
MELA, A.; BELLONI, M. C.; DAVICO, L. Sociologia do Ambiente . Lisboa (Portugal). Editorial Estampa, 2001.
MENEZES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História . São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf >. Acesso em: 10 ago. 2015.
METZ, C. A significação no cinema . São Paulo: Perspectiva, 2010.
MINAYO, M. C. de S. (org.). Pesquisa Social . Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
MIRA, R. G. MARCOTE, P. Vega. Sostenibilidad, valores y cultura ambiental . Espanha: Ediciones Piramides, 2009.

MITJAVILA, M. O risco e as estratégias de medicalização do espaço social: medicina familiar no Uruguai (1985-1994) . São Paulo. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1999.
MONTEIRO, M. S. A. Reconsiderando a etnografia da ciência e da tecnologia. Revista brasileira de ciências sociais , v. 27 n. 79. p. 139-151, 2012.
MOORE, J. Capitalism as world-ecology: Braudel and Marx on environmental history. Organization and Environment , v.16, n.4, p.431-58, 2003.
MORGAN, L. H. A Sociedade Primitiva . Lisboa, Editorial Presença, 1973.
MORIN, Edgar. Educar na era planetária: o pensamento complexo como método de aprendizagem no erro e na incerteza humana . São Paulo: Cortez, 2003.
MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX: necrose . 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
MORLEY, D. Pertenencias. Lugar, espacio e identidad en un mundo mediatizado. In: ARFUCH, L. (Org.). Pensar este tiempo . p. 129-168. Buenos Aires: Paidós, 2005.
MUCHEMBLED, R. Popular culture and elite culture in France, 1400-1750. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.
MÜNCH, R. A Teoria Parsoniana hoje: a busca de uma nova síntese. In: GIDDENS, A.; TURNER, J. (Org.) Teoria Social Hoje . São Paulo: UNESP, 1999.
MURDOCK, G. Shifting anxieties, altered media: Risk communication in networked times. Catalan Journal of Communication & Cultural Studies , v. 2, n. 2, p. 159-176, 2010.
MURRAY, J. Hamlet no Holodeck: o Futuro da Narrativa no Ciberespaço . São Paulo: Itaú Cultural: UNESP, 2003.
NASH, R. American environmental history: a new teaching frontier. Pacific Historical Review , n. 41, p. 362-372, 1972.
NEVES, W. Antropologia ecológica . São Paulo: Cortez, 1996.
NICHOLS, B. Introdução ao documentário . Papirus Editora, 2005.
NORRIS, M. Darwin's reading of Nature. In: _____. Beasts of the modern imagination . Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985.
O'CONNOR, J. What is environmental history? Why environmental history? Capitalism, Nature, Society , v.8, n.2, p.3-29, 1997.
OLIVEIRA, A. C. M. A.; BRITO, Y. C. F. (eds). Imagens Técnicas . São Paulo: Hacker Editores, 1998.
OTWAY, H.; WYNNE, B. Risk communication: paradigm and paradox. Risk Analysis , v. 9, n. 2, p. 141-145, 1989.
OUTHWAITE, W.; BOTTOMORE, T. Dicionário do Pensamento Social do Século XX . Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
PÁDUA, J. A. Herança romântica e ecologismo contemporâneo: Existe um vínculo histórico? Varia Historia , n. 33, 2005.
PAIM, A. Pesquisa Básica e Pesquisa Aplicada: como distingui-lás e consolidá-las. Revista On-line Liberdade e Cidadania , Ano II - n. 8, 2000.
PARSONS, T. O Sistema das Sociedades Modernas . São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971.
PARSONS, T. Ensayos de teoría sociológica . Buenos Aires: Paidós, 1967.
PASSIG, J. Tendências nas Dissertações e Teses em Psicologia Ambiental no Brasil sobre a Compreensão da Relação Pessoa-Ambiente . Dissertação de

Mestrado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2011.
PENAFRIA, M. Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009.
PETERSEN, A.; LUPTON, D. The new public health . Health and self in the age of risk. London: Sage Publications, 1996.
PIDGEON, N.; KASPERSON, R. E.; SLOVIC, P. (Ed.). The social amplification of risk . Cambridge University Press, 2003.
PINHEIRO, J. Q.; GÜNTHER, H. (Org.). Métodos de Pesquisa nos Estudos Pessoa-Ambiente . São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.
PINHEIRO, J. Q. O lugar e o papel da Psicologia Ambiental no estudo das questões humano-ambientais, segundo grupos de pesquisa brasileiros. Psicol. USP , v.16, n.1-2, p. 103-113, 2005.
PINHO, R. Clifford Geertz (1926-2006). In: ROCHA, F.; EVERARDO, M. (Orgs.). Os antropólogos: Clássicos das Ciências Sociais . Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
POOL, I. de S. Technologies of freedom . Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983.
POWER, M. The risk management of everything. Journal of Risk Finance , v. 5, n. 3, p. 58-65, 2004.
PREMEBIDA, A.; NEVES, F. M.; ALMEIDA, J. Estudos sociais em ciência e tecnologia e suas distintas abordagens. Sociologias , Porto Alegre, ano 13, n. 26, p. 22-42, 2011.
PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. Order out of chaos: man's new dialogue with Nature . London: Flamingo, 1985.
PRIOR, T. Eugenia: a mente sob os desígnios da hereditariedade. Jornal de Psicanálise : v. 48, n. 89, p.171-186, 2015.
RABINOW, P. Antropologia da razão . Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 1999.
RABINOW, P. Artificialidade e ilustração. Da sociobiologia à biosociabilidade. Novos Estudos , v.1, p. 79-93, 1991.
RADCLIFFE-BROWN, A. R. Estrutura e função na sociedade primitiva . Petrópolis, Vozes, 1973.
RAMOS, F. P. Mas afinal... o que é mesmo documentário? Senac, 2008.
RAMOS, F. P. Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional . Senac, 2005.
RANCIÈRE, J. Sobre Políticas Estéticas . Barcelona: Bellaterra, 2005.
RANCIÈRE, J. A Partilha do Sensível: estética e política . 2. ed. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2005.
RANGEL, S. M. L. Comunicação no controle de risco à saúde e segurança na sociedade contemporânea: uma abordagem interdisciplinar. Ciência & Saúde Coletiva , v. 12, n. 5, p. 1375-1385, 2007.
RAUBER, J. J. O problema da universalização em ética . Edipucrs, 1999.
RAUMOLIN, J. L'homme et la destruction des ressources naturelles: la "Raubwirtschaft" au tournant du siècle. Annales - Économies, Sociétés, Civilisations , v.39, n.4, p.798-819, 1984.
RENN, O. Concepts of risk. In: KRIMSKY, S., GOLDING, D. (Eds.), Social theories of risk . Praeger Publishers, Westport, pp. 53-79, 1992.
RENN, O. Precautionary, principle: risk uncertainty and rational action . 2003.

RENN, O. Risk governance: coping with uncertainty in a complex world. Earthscan, 2008.
REYNAUD, J. D.; BOURDIEU, P. Une sociologie de l'action est-elle possible? Revue française de sociologie , v.7-4, p. 508-517, 1966.
RHEINGANTZ, P. A.; AZEVEDO, G. A.; BRASILEIRO, A.; ALCANTARA, D.; QUEIROZ, M. Observando a qualidade do lugar: procedimentos para a avaliação pós-ocupação. Rio de Janeiro: FAPERJ / PROARQ-UFRJ, 2008.
RIVLIN, L. G. Olhando o passado e o futuro: revendo pressupostos sobre as inter-relações pessoa-ambiente. Estud. psicol. , Natal, v. 8, n. 2, ago. 2003.
RODRIGUES, A.D. A experiência cultural na era da informação mediática. In: QUEIROS, A.; ALMEIDA, F. (org.). Comunicação e mudanças sociais. – Piracicaba: Ponto final/INTERCOM, p.11-14, 1999.
RODRIGUES, A.D. Comunicação e cultura: a experiência cultural na Era da Informação. Lisboa, Presença, 1994.
RODRIGUES, C.D.R. Perto do Alcance das Crianças: o papel dos personagens em propagandas de produtos de limpeza. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.
RODRIGUES, C. D. R. Identidade e publicidade: estímulos e representações do jovem. Rumores-Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias , v. 2, n. 2, 2009.
RODRIGUEZ, J. I. C. La Psicología Ambiental y los problemas medioambientales. Papeles del psicólogo. Revista del Colegio Oficial de Psicólogos . Espanha. v. 67, p. 26-30, 1997.
ROSENFELD, A. Cinema: arte & indústria. Coordenação: Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2002.
ROTONDARO, T. G. Diálogos entre Bruno Latour e Ulrich Beck: Convergências e divergências. Civitas , Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 145-160, 2012.
SACCOL, A. Z. Um retorno ao básico: Compreendendo os paradigmas de pesquisa e sua aplicação na pesquisa em administração. Revista de Administração da Universidade Federal de Santa Maria [on line] v. 2, 2009.
SAFATLE, V. A filosofia nua e crua. In: Revista Cult . Ed. 86. Entrevista por Juvenal Savian Filho, 2013.
SANTOS, M. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.
SAHLINS, M. Culture and Practical Reason. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
SCHAMA, S. Landscape and memory. London: Harper-Collins, 1995.
SCHAPIRA, M. M.; NATTINGER, A. B.; MCAULIFFE, T. L. The influence of graphic format on breast cancer risk communication. Journal of health communication , v. 11, n. 6, p. 569-582, 2006.
SIEMENS, A. Extrayendo ecología de algunos documentos novohispanos de la época temprana. In: GARCIA, B.; JÁCOME, A. (Org.) Estudios sobre historia y ambiente en América I. México: El Colegio de México y Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1999.
SILVA JUNIOR, A. R. Cultura: a palavra e as ideias. Soc. estado . Brasília, v. 23, n. 1, p. 171-178, 2008.
SILVA, C. A. A. Edward Tylor (1832-1917). In: : ROCHA, E.; FRID, M. (Orgs.). Os antropólogos: Clássicos das Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

SILVA, J. B. de A. _____. Memória sobre a necessidade e a utilidade do plantio de novos bosques em Portugal . Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1991.
SILVA, J. B. de A. Representação à Assembléia Geral Constituinte e Legislativa do Império do Brasil sobre a Escravatura. In: _____. Obra política de José Bonifácio . Brasília: Senado Federal, 1973.
SILVERSTONE, R. Media, technology and everyday life in Europe: From information to communication . Ashgate Publishing, Ltd., 2005.
SLOVIC, P. Perception of risk. Science . v. 236, p. 280-285, 1987.
SLOVIC, P.; FISCHHOFF, B.; LICHTENSTEIN, S. "Why Study Risk Perception?" Risk Analysis . V. 2, n. 2, p.83-93, 1982.
SODRÉ, M.; PAIVA, R. O Império do Grotesco . Rio de Janeiro: Maud, 2002.
SODRÉ, M. Sociedade, mídia e violência . Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.
SONTAG, S. The Imagination of disaster . Disponível em: < https://americanfuturesiup.files.wordpress.com/2013/01/sofonta-the-imagination-of-disaster.pdf >. Acesso em: 20 out. 2017.
SORLIN, S.; WARDE, P. (Org.) Natures's end: history and the environment . Houndmills: Palgrave Macmillan, 2009.
SORLIN, S.; WARDE, P. The problem of the problem of environmental history: a re-reading of the field. Environmental History , v.12, n.1, p.107-30, 2007.
SPENCE, L.; NAVARRO, V. Crafting truth: documentary form and meaning . Rutgers University Press, 2010.
SPINK, M. J. P. Linguagem e produção de sentidos no cotidiano [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.
SPINK, M. J. P. (Org.) Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano . Edição virtual. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013.
SPINK, M. J.; FREZZA, R. M. Práticas discursivas e produção de sentido: a perspectiva da psicologia social. In: SPINK, M. J. (Org.). Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano . Edição virtual. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013.
SPIVAK, G. C. Pode o subalterno falar? 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
SPIVAK, G. C. Estudios de la Subalternidad. In: Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales . 2008.
STAM, R. Introdução à teoria do cinema . Papirus Editora, 2003.
STEIL, C.A.; TONIOL, R. Evans-Pritchard (1902-1973). In: ROCHA, F.; EVERARDO, M. (Orgs.). Os antropólogos: Clássicos das Ciências Sociais . Rio de Janeiro: Vozes, 2015.
TASSARA, E. T.; RABINOVICH, E. P. GUEDES, M.C. Psicologia e ambiente . São Paulo: EDUC, 2004.
TERRIER, J. Culture et types de l'action sociale. Revue européenne des sciences sociales [En ligne], v. XL, n. 122, 2009.
TIMASHEFF, S. N. Teoria Sociológica . Tradução de Antonio Bulhões. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.
TODOROV, T. As estruturas narrativas . São Paulo: Perspectiva, 2006.
TOMMASINO, H.; FOLADORI, G.; TAKS, J. La crisis ambiental contemporánea . 2006. Disponível em:

< http://ojs.reduaz.mx/coleccion_desarrollo_migracion/sustentabilidad/Sustentabilidad4.pdf >. Acesso em: 15 dez. 2017.
TRINDADE, E. Recepção publicitária e práticas de consumo. Revista Fronteiras-Estudos Midiáticos , v. 10, n. 2, 2008.
TULLOCH, J; LUPTON, D. Risk and everyday life . London: Sage, 2003.
TURNER, V. Dramas, Campos e Metáforas: ação simbólica na sociedade humana . Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008
TURNER, V. O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura . São Paulo: Vozes, 1974.
VANIER, A. Temos medo de quê? Revista Ágora . Rio de Janeiro. v. IX, n 2, 2006.
VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. Ensaio sobre a análise fílmica . 7. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.
VASCONCELOS, E. M. Complexidade e pesquisa interdisciplinar: epistemologia e metodologia operativa . Petrópolis, RJ: vozes, 2002.
VIEGAS, S. de M.; PINA-CABRAL, J. de. Na encruzilhada portuguesa: a antropologia contemporânea e a sua história. Etnográfica [Online], vol. 18, n. 2, p.313, 2014.
VIOLA, E.; LEIS, H. Desordem global da biosfera e nova ordem internacional: o papel organizador do ecologismo. In: LEIS, H. (Org.) Ecologia e política mundial . Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
VIVEIROS DE CASTRO, E. Imagens da natureza e da sociedade. In: _____. A inconstância da alma selvagem . São Paulo: CosacNaify, 2002.
WILLIAMS, R. Keywords: a vocabulary of culture and society . London: Famingo, 1983.
WORSTER, D. Para fazer história ambiental. Estudos Históricos , v.4, n.8, p.198-215, 1991.
XAVIER, I. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência . 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
XAVIER, I. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência . Rio de
ZINN, J.O. Literature Review: Sociology and Risk Social Contexts and Responses to Risks . Network (SCARR) Working Paper, 2004.